BN.

MENSILE DI STUDI SUL CINEMA E LO SPETTACOLO

1971 fascicolo 5/6

SOMMARIO

anno XXXII - fascicolo 5/6 - maggio-giugno 1971
spedizione in abbonamento postale - gruppo IV

MENSILE

MAGGIO/GIUGNO 1971

5/6

ANNO XXXII

direttore
Floris L. Ammannati

condirettore responsabile
Leonardo Fioravanti

segretario di redazione
Franco Mariotti

organizzatore editoriale
Aldo Quinti

BN STUDI SUL CINEMA E LO SPETTACOLO

direzione redazione:
00173 Roma, via Tuscolana 1524, tel. 742245
amministrazione:
Società Gestioni Editoriali s. a r.l.
00153 Roma, via di San Alberto Magno, 7
abbonamenti:
annuo Italia lire 5.000
estero lire 6.800
semestrale Italia lire 2.500

La responsabilità culturale di ogni articolo firmato è dell'autore.
I manoscritti e le foto, pubblicati o no, non si restituiscono.

Autorizzazione n. 5752 24 giugno 1960
Tribunale di Roma.
Tipografia Visigalli-Pasetti arti grafiche Roma

Claudio Taddei

Linguaggio
di Miklós Jancsó

RICERCHE

CLAUDIO TADDEI

Si è detto più volte e da più parti che soggetto principale dei film di Jancsó sia la « Storia ». La formula critica secondo cui il discorso di Jancsó è un discorso sul potere e sulla repressione ha avuto successo. Jancsó, tuttavia, non parla del potere e della repressione come realtà storiche, quindi non indaga sui meccanismi che permettono o impongono quel potere e quella repressione. Egli parla dell'uomo vittima del potere o esercitante il potere, dell'uomo vittima della repressione. Parla dello sconvolgimento che una serie di vicende inafferrabili (la « Storia ») recano sull'individuo e sui popoli. La storia, in Jancsó, appare soprattutto un pretesto, un'occasione per il proprio discorso. Essa è presente come un insieme di situazioni che fanno violenza sull'uomo. Ma è qualcosa di lontano, di non definibile, di esterno, per quanto di categorico (alla pari degli ordini che così spesso i personaggi si scambiano tra di loro: « Vieni qui »; « Vai là »; « Avvicinati »; « Fermati »). Come una scacchiera, sulla quale avvengono gli spostamenti delle singole pedine. Ma con tale attenzione a quegli spostamenti da far dimenticare il disegno dell'insieme o meglio da far dubitare che esso abbia un senso diverso da quei molteplici spostamenti. Consideriamo **L'armata a cavallo.** E' evidente qui come la

« Storia » di Jancsó sia un rito e come, alla pari di tutti i riti, si ripeta. Le situazioni di oppressione e di dominio si capovolgono. Chi era vittima diviene carnefice, e viceversa. Certamente il regista « sta dalla parte » dei rivoluzionari, sottolineando da un lato il sadismo fine a se stesso dei « bianchi » e dall'altro invece una certa impetuosità e franchezza dei « rossi ». Ma lo spietato rituale oppressivo si ripete a ogni rovesciamento di situazione. Gesti e avvenimenti si ripropongono identici, con ossessiva frequenza. Sono come i diversi momenti che scandiscono le tappe di una via sempre identica nella sua conclusione: la via verso la morte (che si afferma infine come vocazione nella sequenza della marcia, al canto rivoluzionario della Marsigliese, verso l'orizzonte immenso e chiuso dai nemici che uccidono). Ma tutto ciò non significa che in Jancsó la storia si ponga come legge universale. L'uomo non è costretto a girare in tondo dalla storia, ma da altri uomini. Jancsó non dice esplicitamente perché gli uomini girino in tondo, cioè si perseguano, si umilino, si uccidano. Non è del « perché » che tratta nei suoi film. Quindi, non è neppure necessario specificare chi regga il gioco. Non è il « perché », ma il « come » gli uomini girino in tondo a interessare Jancsó. Egli assume dei

momenti storici come sfondo e ambientazione a una visione del mondo che gli sta a cuore di esprimere. In realtà, per la visione che il regista ha dell'umanità, la storia, e segnatamente quella dell'Ungheria, non è avara di stimoli: non è difficile cercare in essa episodi di bestiale crudeltà, di tradimenti, di sconfitte; ed è possibile trovare anche qualche momento di illusione, di tentata presa di coscienza (il dopoguerra di *Il mio cammino* o di *Venti lucenti*). Ma tutti i riferimenti di contenuto (la commedia della storia; la dialettica del potere: oppresso, oppressore, ecc.) appaiono soprattutto occasioni per il dire: il soggetto iniziale, pur restando se stesso, acquista implicazioni amplissime, valore universale. Senza costruire i significati, semplicemente nel modo di vedere, la materia viene dilatata. L'unità di luogo (frequente e comunque tendenziale in Jancsó) è a questo proposito significativa: quel luogo è se stesso ed è l'ovunque. Soltanto chi, come Jancsó, ha vissuto una storia drammatica e precisa, dove la violenza e l'oppressione erano realtà nient'affatto metafisiche, può riuscire ad ampliare a tal punto la portata della propria storia nazionale e individuale.

L'uomo di fronte alla storia

Non vi è in questo cinema il bisogno di misurarsi con il singolo fatto storico, di analizzarlo o di comprenderlo. Né viene offerta allo spettatore la possibilità di afferrare uno svolgimento storico e nemmeno di interessarsi ad esso. La violenza universale, la reversibilità dei termini oppresso-oppressore, la costante possibilità della vittima di divenire carnefice — o, più semplicemente, la possibilità di essere sostituiti nel luogo appena occupato, di passare a destra per chi stava a sinistra, dietro per chi stava fermo, insidie tutte riassumibili in quella fondamentale: uscire di campo, vedersi esclusi, morire al film — configurano i film di Jancsó come variazioni infinite di una medesima equivalenza. Si può affermare fin da qui che ciò che reca significato è solamente quanto è leggibile sullo schermo. Non una realtà storica, suscitata da espliciti riferimenti o da eventi simbolici, bensì una realtà filmica. Il discorso non è narrativo: i singoli momenti potrebbero esserlo, ma vengono travolti nella continuità del movimento. Il suo senso viene di continuo costruito e disfatto, riproposto e perduto, nei movimenti della macchina e dei personaggi, in altre parole nella struttura formale del film.
Quanto più ci si convince della pretestualità del singolo fatto storico assunto dal regista, del suo carattere non-didascalico, tanto più può accadere di pensare a una sua portata allegorica, a un suo riferirsi a un'altra storia, di cui non si può parlare che in cifre. Certamente sono molteplici gli echi e i riferimenti a fatti precisi della storia dell'Ungheria o dell'Europa che i film di Jancsó possono suscitare (lo stalinismo; i campi di concentramento; la rivolta dei giovani nel suo rapporto con il potere in *Venti lucenti*). E' tuttavia vero che ogni riferimento viene livellato in una metaforicità vaga e impalpabile, per cui non vi è mai corrispondenza precisa. Non vi è, cioè, l'allegoria di una realtà diversa da quella vista sullo schermo, intendendo per allegoria una realtà simbolica codificata all'interno di una certa cultura. Vi è invece metafora, appunto nel senso in cui metafora è equivalenza di interpretazioni possibili. Proprio tale densità della metafora immerge i contorni della lettura in una sorta di nebulosità, per cui non si giunge mai a un'interpretazione univoca e definitiva: nuovi elementi la mettono di continuo in gioco, e questi stessi sono per lo più indefiniti... Sarà dunque vero che è possibile il riferimento a quell'« altra » storia; ma al pari di esso, molte altre direttrici di lettura (esistenziale o psicologica o magari psicanalitica) sono possibili: nessuna privilegiata.

Uomini e fantocci

La realtà umana di cui parla Jancsó è una realtà ridotta ai minimi termini, calata sí in un certo ambiente e momento storico, tanto da venirne condizionata e oppressa, ma tuttavia come priva di necessità, di giustificazioni nei propri stessi condizionamenti.
Quella riduzione ai minimi termini pone i protagonisti di fronte ad alternative come la vita e la morte, il tradimento e l'oppressione, la fuga e l'annientamento. Ma anche la scelta dell'una o dell'altra possibilità viene come amalgamata in una generale instabilità. Gli uomini brancolano nel vuoto, si spostano, impongono degli spostamenti, prendono delle decisioni come se questo « fare qualche cosa » fosse l'unico modo di esistere lungo il loro itinerario cieco. L'uomo, in Jancsó, può essere trasformato in un carnefice impersonale, che strazia senza passione; o in un piccione impaurito e lanciato nel campo da tiro per il piacere di ufficiali in vena di esercitazione. Le vite umane contano davvero nulla. Dallo svolgersi della « storia », esse vengono gettate alla rinfusa in un rogo con il solo scopo di alimentare o ravvivare l'odio reciproco. L'umiliazione continua anche nel momento della morte. In Jancsó non si muore mai semplicemente. Bisogna prima spostarsi o indietreggiare o schierarsi lungo un muro o stendersi proni a terra o correre; oppure spogliarsi, o togliersi almeno la camicia; oppure — tormento estremo — sentire la propria morte rinviata, e allora forse sperare o magari fuggire — per poi finire senza un grido possibile.
Infine, nemmeno uccidere è facile. Il sadismo è trattenuto. L'odio si cela dietro la fredda crudeltà del meccanismo. Ma non vi è mai l'esplosione improvvisa, passionale. Ciò cui il carnefice bada è la regolarità del rito, il funzionamento del cerimoniale. Le esecuzioni, individuali o collettive, vengono scomposte, dirette con cura; formano oggetto di osservazione, di interesse. E' proprio il rito, l'unico emergere possibile di istinti individuali resi impersonali. D'altra parte, vi è una sorta di rituale anche della macchina da presa, che precede e accompagna quelle uccisioni con tutta una serie di spostamenti — seguendo il personaggio o girandogli attorno — che indugia, lenta e come svagata, sulle decisioni prese, le rimanda, abbandona gli eventi o i volti, li riprende, esprimendo così tutta l'assurdità di un cerimoniale cui partecipa. E anche i soprusi più grandi avvengono senza che nessuno si ribelli, si inseriscono nella normalità. Da una parte, un sadismo freddo e meccanico; dall'altra, la rassegnazione della vittima. *L'armata a cavallo* è esplicito a questo proposito, alla pari de *I disperati di Sandor.*
In *Silenzio e grido* le cose sono solo più sfumate: le due donne accettano le continue frustrazioni cui vengono costrette nei loro nascosti sentimenti, la giovane contadina accetta di venire spogliata ed esibita dalla madre; la vecchia e il fattore accettano addirittura di essere uccisi, di venire lentamente avvelenati. E vi è una sorta di non-volontà, di tetraggine, negli stessi gendarmi e nell'ufficiale. Certamente, da quest'atmosfera soffocata vuole emergere il giovane rifugiato, che giunge talvolta ad atteggiamenti da ribelle (vuole andarsene dalla fattoria; rifiuta quella forma di paternalismo con cui l'ufficile vorrebbe proteggerlo) e nel finale si oppone con un gesto attivo. Ma nel momento in cui egli uccide con l'arma datagli dall'ufficiale, non rientra anch'egli, automaticamente, in quel cerchio chiuso cui voleva sottrarsi? non diviene anch'egli, da vittima, carnefice? e non rinuncia così alla condizione impostasi?

Una componente non trascurabile di quella realtà umana ridotta ai minimi termini è l'erotismo. Scene « erotiche » interrompono sovente le azioni di morte e costituiscono quasi l'altra faccia di un medesimo mistero. La nu-

dità è frequente nei film di Jancsó. Essa è la negazione di una condizione umana quieta, riparata, chiusa in sé. Il corpo denudato è un corpo fragile, impotente a trovare riparo dallo sguardo osceno del suo oppressore, è un oggetto manovrato dal volere degli altri. L'individuo sperimenta il suo inferno, gli altri. La nudità è il segno del totale asservimento, della suprema umiliazione inflitta all'essere umano. Nel far spogliare le donne o gli uomini, nel violentare ogni esistente rapporto amoroso o, anche peggio, nel costringere ad esso, v'è sete razionale di offendere. E la lentezza con cui tali operazioni vengono condotte, l'assenza di passione esplicita, allontanano questi gesti in una zona di erotismo sfumato e imprecisabile. In questo senso, l'erotismo ingloba in sé anche l'esercizio del potere. Denudare ed uccidere appaiono due momenti diversi di una medesima circonferenza. Nella serie di movimenti imposti, di maltrattamenti, di uccisioni, percepiamo il piacere gratuito e tetro del carnefice. Assistiamo così a un'erotizzazione dei rapporti di violenza, a un gioco piacevole, anche se gioco di massacro. Gli oppressori non si divertono più delle loro vittime: semplicemente, stanno dalla parte di chi il rito lo agisce, non già lo subisce.
Lentamente, opera dopo opera, Jancsó traccia un disegno dell'arbitrario. I suoi ambienti sono i luoghi naturali di vicende dove tutto è enigma opprimente. L'ineluttabile, misterioso e indecifrabile, lascia indovinare un regime operante con un rigore implacabile; ma per l'ignoranza nella quale restano i suoi moventi e i suoi obbiettivi, esso prende le sembianze di un ingranaggio cosmico che si sottrae a ogni controllo e a ogni definizione. Di fronte ai gesti crudeli e ai movimenti insensati degli occasionali esecutori di quel disegno mostruoso, frana qualsiasi esigenza razionale. In Jancsó l'essere umano, apparentemente solido e robusto, si sgretola, come una statua di neve al soffio dello scirocco invernale. Nel suo cuore umiliato si confondono tradimento, odio, paura, viltà, desiderio di vendetta, sete di sopravvivere. Ma tutto ciò viene spinto verso il basso, privato di necessità come di emotività, confuso a un punto tale che dietro quei volti non sembra esservi che la struttura di legno dei burattini.

Si può dire dunque che nel cinema di Jancsó il movimento della storia, per quanto gli uomini si sforzino di determinarlo con la loro violenza (e vi riescano temporaneamente), è infine riportato ai movimenti di un pendolo irregolare. Che cosa possono fare, allora, gli uomini? Battersi per le cause che ritengono giuste, prendere coscienza di fronte agli avvenimenti. Il giovane protagonista de *Il mio cammino*, che riprende la propria via, al termine del film, ha sul volto una presa di coscienza, la conquista di una maturità. Analogamente nel giovane « rosso » su cui si ferma l'ultima immagine di *L'armata a cavallo*; con in più forse l'avvertimento del valore di un sacrificio. Jancsó stesso ha dichiarato, riguardo a questo film, di aver voluto dire che una guerra, in qualunque forma si presenti, è sempre una cosa malvagia, ma che tuttavia esistono delle cause per le quali ci si sente obbligati a combattere e a morire. In *Silenzio e grido*, permane (al di là delle ombre che si sono indicate più su) l'elemento finale di una presa di coscienza, che diviene qui rivolta attiva, grido dopo il lungo silenzio. In *Venti lucenti* il ripiegamento meditativo avviene in due personaggi: Judith e il giovane commissario. Li ritroviamo insieme, nel finale, isolati e assenti: la rivoluzione e il potere. Ma è lucidità, non cinismo, ciò che detta al commissario, interrogato amaramente dalla giovane (« Vuoi arrestarmi? »), la risposta: « Le cose potranno ancora peggiorare... Forse tu diverrai ministro ». Ed è con amarezza che egli stesso, vedendo la necessità della soppressione, da parte della polizia, dell'entusiasmo dei giovani, aveva detto: « Se avessi immaginato, sette anni fa, che poteva accadere tra noi una cosa simile, mi sarei tirato una palla nella testa ». La lucidità

di chi ha assistito a una rivoluzione che si è fatta altra da sé; ma anche di chi ha la coscienza della necessità di un impegno fermo e intelligente. Estraneo a ogni isterismo, egli ha rinunciato a una visione romantica della storia. La sua è la parola politica — accanto a quella di Judith, che è la parola di chi ha compreso e rimane fedele a sé nel rifiuto di ogni compromesso. Questo dunque l'unico appello rivolto allo spettatore: la necessità di una severa e lucida presa di coscienza.

Senso e non senso. Struttura, drammaturgia, personaggio

Nel cinema di Jancsó il significato non è mai dato; deve sempre essere conquistato dallo spettatore e, per quanto la struttura formale delle sue opere incateni con certezza un senso, esiste una costante incertezza, una equiprobabilità dell'interpretazione. All'ambiguità generale contribuiscono a un tempo l'avarissima quantità di informazione (nel senso tradizionale della parola) che il regista concede, accompagnandola invece a una ridondanza, a una continua ripetizione delle poche cose che già sappiamo; in secondo luogo, il dissolvimento della tradizionale funzione del personaggio (eroe o anti-eroe, fornito di una sua psicologia, di passioni esplicite, di ricordi, ecc.) e l'analogo rifiuto della struttura tradizionale di racconto; infine, e in maniera riassuntiva, la tendenza a reificare totalmente il messaggio, delegandolo interamente alla forma.
Quello di Jancsó è un cinema di rapporti. D'altra parte, è vero che Jancsó non ci rivela la natura delle relazioni esistenti tra certi personaggi. In *Silenzio e grido*, quale rapporto lega tra di loro il giovane soldato rifugiato e l'ufficiale, spingendo quest'ultimo a farsi complice del primo e ad aiutarlo a nascondersi? Parentela? Amicizia d'infanzia? E che cosa lega, tra di loro, le due donne? O le due donne al giovane? E qual'è la funzione dello « straniero », del personaggio che indaga severo e sembra porsi al vertice dell'oppressione? Forse che la sua presenza genera un tipo di solidarietà tra gli altri (ungheresi in rapporto allo straniero)? Jancsó stesso ha detto che ai suoi occhi era del tutto indifferente chiarire ciò, perché il fatto di giustificare tale o tale altro rapporto nulla avrebbe cambiato alla « natura esatta di quei rapporti ». Come vedremo, questa « natura esatta » è nient'altro che la loro realtà cinematografica, il loro essere sullo schermo. All'infuori di questo, nient'altro che poche notizie iniziali per collocare la vicenda: qualche fotografia dell'epoca o una breve didascalia. E nemmeno sempre.
Poi, una serie di eventi sulle cui motivazioni psicologiche ben poco ci è detto. In qualche modo, una serie di effetti senza causa. D'altra parte è propro il carattere ellittico della costruzione filmica, la soppressione dei tradizionali raccordi di montaggio, oltre alla stilizzazione di elementi come la recitazione o la scenografia, ciò che, smussando i momenti di tensione, attenuando quelli di transizione, sopprimendo le spiegazioni, circonda di mistero (di ambiguità) il racconto intero. Paradossalmente, proprio la scarsezza di informazione e l'ambiguità che ne viene al racconto diventano l'unica certezza. Non sappiamo, ad esempio, che cosa leghi al fondo l'ufficiale e il soldato rifugiato; né ci viene confermato quanto ci accade di pensare su un significato metaforico dello « straniero ». Non conosciamo, in una parola, il perché di quell'atmosfera di oppressione. Allora, ciò che viene comunicato è un'assenza di motivi, che disegna un universo instabile, malcerto, oscuro. Il fatto stesso di ripeterci continuamente tale instabilità ed oscurità del reale, il fatto cioè di introdurre, di fronte alla scarsezza di informazione, una forma di ridondanza (per cui, dal principio alla fine del film e per tutti i film di Jancsó, ci si continua a dire la medesima cosa), accresce in noi il senso di un'ossessione che si consuma in ma-

niera lenta e soffocante. Ciò che soltanto tiene in piedi, nel segno di una metafisica negativa, tutte queste relazioni, che ne costituisce il tessuto di base e tutte le riporta a un comune denominatore, è la loro incertezza, la loro ambiguità. Ciò che non riusciamo a comprendere arricchisce il senso di quanto comprendiamo. La quantità di informazione che non ci viene data è presente e significativa nella sua assenza.
Scarsezza di informazione significa in primo luogo rifiuto dello spessore psicologico del personaggio: non vi sono passioni esplicite, legami affettivi con il passato, desideri proiettati nel futuro, di cui si possa parlare, che sia lecito concepire. Già ne *I disperati di Sandor*, il regista si sottraeva alla facile tentazione di attribuire una pesantezza (psicologica o morale) ai personaggi. Il fatto, ad esempio, che gli aguzzini siano più d'uno, uguali e interscambiabili, la mancanza cioè di una tipologia umana nei carnefici, ne fa soltanto gli occasionali e sostituibili delegati del potere e conduce al loro anonimato (anche tra i prigionieri, del resto, proprio l'anonimato è garanzia di salvezza personale). Il che significa rifiuto cosciente di un abituale mezzo di persuasione cinematografica: il « cattivo », nei western, ha l'espressione da cattivo, così come (con le dovute distanze) i soldati della Potëmkin hanno gli stivali sporchi. Assistendo ai film di Jancsó, invece, non sappiamo gran che di quelle figure umane che si muovono dinanzi ai nostri occhi; ma non ne sentiamo, d'altronde, la necessità. La loro personalità psicologica, in film come *I disperati di Sandor* o *L'armata a cavallo*, è cancellata; essi possono essere in ogni momento spostati e rimpiazzati; entrano in azione e ne escono, altri prendono il loro posto ed eseguiscono il loro compito con la medesima, infallibile precisione. E' un movimento che funziona da se stesso. Il personaggio serve a Jancsó come supporto mobile, come punto di riferimento (proprio strutturale) al movimento della macchina.
Questa frequente interscambiabilità del personaggio si accompagna a una sua quasi costante impenetrabilità. Ogni interiorità viene celata. I comportamenti non sono mai giustificati da dialoghi psicologici esplicativi. I personaggi, letteralmente, « non ce la fanno » a parlare. Qualche volta (come nel discorso dell'ufficiale in *Silenzio e grido*) provano a farlo: ma sono tentativi goffi, subito rientrati. Solo i gesti, punteggiati da qualche ordine secco, tradiscono una presenza. In questa prospettiva orizzontale, in questa rinuncia radicale a ogni gesto teatrale e ad ogni ripiegamento psicologico, i personaggi esprimono solo in virtù dei loro movimenti, dei rapporti spaziali che li legano a ciò che li circonda e dei mutamenti di tali rapporti. Il dialogo esplicativo è infatti un mezzo troppo lento, per nulla reciso. Letteralmente, non vi è tempo per dialettizzare le posizioni (con la relativa eccezione di *Venti lucenti*). La parola di Jancsó è solitamente breve, brutale. La sua quasi esclusiva funzione è quella di imporre uno spostamento; essa sorprende e ferisce. Minimamente corredata di frange informative, anche la parola assume l'evidenza fisica del gesto. I personaggi non si definiscono che nello spazio, in uno spazio vuoto che li condiziona totalmente; e lì è inutile parlare. Anche per questo motivo, i personaggi sono solo centri d'attrazione momentanea, impotenti a coagulare un ritmo che li supera e li travolge.

Qualcosa di diverso può apparire in *Scirocco d'inverno*. Il pericolo di questo film stava proprio nella presenza esplicita di un protagonista: Marko, il rivoluzionario puro, che si pone in contrasto, per il suo individualismo libertario, con il movimento cui partecipa (il movimento nazionalista jugoslavo che fu detto degli Ustascia e organizzò il regicidio di Alessandro II a Marsiglia). Tuttavia, nonostante la continuità narrativa della presenza di Marko, Jancsó ne sfuma l'apparente granicità, lo rende poco definibile, ambiguo (chi è Marko? è un eroe o un assassino? è una vittima o un

oppressore?). E ciò, semplicemente, coinvolgendolo in maniera globale nella rete dei propri lunghi, avvolgenti piani-sequenza, facendo anche di lui, in fondo, un supporto mobile e inafferrabile, infine riassorbendolo nella narrazione, escludendolo come una qualsiasi comparsa. In *Venti lucenti* vi è forse una maggiore individualizzazione dei personaggi. E non soltanto perché essi parlano, mettendo in gioco delle tesi politiche, delle concezioni che si dialettizzano.

Essi non sono più interscambiabili. Anche per un momento solo posseggono una loro interiorità: András, il seminarista ebreo, Laci, il giovane dalla camicia rossa, il commissario, soprattutto Judith, la rivoluzionaria inflessibile. Proprio in questo film, che è il più esplicitamente collettivo, corale, Jancsó non si sottrae al rischio di uno sconvolgimento del proprio « sistema ». Il racconto continuo conosce ora degli indugi, dei rallentamenti (mai ingorghi, comunque) e il film intero si presenta come un seguito di movimenti centrifughi di personaggi o gruppi di personaggi, che affermano di volta in volta la loro posizione collettiva o il loro riscatto dal gruppo in rapporto ad un atteggiamento che ci si attendeva da loro o che viene adottato da altri. Proprio per ciò, nonostante la storia e la sua violenza, nonostante si avverta il fallimento di quei moti centrifughi, quella che i protagonisti di *Venti lucenti* disegnano è una figura di libertà, ossia un movimento irriducibile a formula e magari consapevole della propria gratuità. E non importa che, per averlo effettuato, essi siano poi disprezzati o esclusi o perseguitati. Nessuno potrà togliere a questi giovani la gioia di danzare attorno a un falò di paglia. Nessuno può togliere il gusto di un gioco già giocato.

Il film in cui scarsezza di informazione e indefinibilità del personaggio da un lato, ridondanza del già conosciuto dall'altro, giungono alla più coerente espressione, tanto che l'ambiguità diviene il vero tessuto del racconto, è *Silenzio e grido*. I movimenti, gli sguardi, gli spostamenti, le situazioni concrete, sono qui meno definibili, più sfuggenti. Poniamo a confronto, come il regista stesso ha invitato a fare, l'inizio de *I disperati di Sandor* e quello di *Silenzio e grido*. In entrambi i casi, si lascia andare un uomo e poi gli si spara nella schiena. Nel primo, tale atto è lungamente preparato: nel mezzo di circostanze misteriose, in un ambiente tedioso, si conduce un uomo di luogo in luogo e, prima di ucciderlo, con un dialogo molto preciso, si spiega chi è quest'uomo. Ciò serve a indicarci perché egli debba morire. In *Silenzio e grido*, non esiste un corredo analogo: si odono due brevi battute, una voce di gendarme che invita un uomo ad allontanarsi tra le dune, e il colpo d'arma da fuoco. In quest'ultimo film, insomma, quanto più sembra urgere un mondo di sentimenti, quanto più — essendo anche ridotto il numero dei personaggi — i rapporti tra gli esseri appaiono carichi di tensione, di attesa, tanto più Jancsó, frustrando ogni nostro desiderio di soluzione romanzesca, si rifiuta di spiegare, di chiarire. Il personaggio, fiscamente così evidente, viene psicologicamente sfumato, immerso in una nebbia densa, tetra.

Il nuovo[1] modo di comporre il personaggio non è che uno degli aspetti evidenti del nuovo modo di comporre la struttura. Dire che si tratta di strutture aperte è affermare l'evidente. Tuttavia vi è un rigore particolare

[1] Quando si dice « nuovo » non si intende fare un'affermazione assoluta; non si intende cioè dire che Jancsó abbia « inventato », ex-novo, una concezione del personaggio o della struttura. S'intende solo inserire Jancsó in un movimento culturale che ha attuato certe conquiste e le ha poste come « nuove » rispetto alla tradizione. Prima di Jancsó sono Antonioni o Bergman o Bresson. Ma certo, il modo di recepire tutta una cultura moderna e tradurla, di renderla visivamente (la forma), è in Jancsó del tutto personale e nuovo.

di tale costruzione. La complessiva dedrammatizzazione di questi film è al tempo stesso un fatto di struttura e una decisione, per così dire, di rigore morale. Gli avvenimenti più tragici o crudeli sono spogliati di ogni tono patetico e descritti con freddezza; essi vengono sdrammatizzati e semplicemente « mostrati ». Ogni sguardo, come ogni atteggiamento, come ogni evento, possono apparire sulle soglie dell'esplosione drammatica, come corde tese e pronte a lacerarsi; eppure tutto si ricompone e quasi si armonizza, tra la fredda violenza degli uomini e la calma crudele del paesaggio. I gesti tragici si susseguono, ma ritmati come sono da un raccontare fortemente ellittico, sfrondati di ogni effetto di montaggio, vengono privati di ogni indugio, impedendo qualsiasi cedimento. La camera assiste impassibile; nel seguire gli eventi, la sua è un'inquietudine vaga, come imparziale. E poi, un uomo che muore è soltanto una figura nera che cade a terra. Tutto è composto tra linee spietate che imprigionano l'uomo.
Al tempo stesso, il regista ci presenta sovente una serie di eventi slegati, irrazionalmente — in prima analisi — accostati gli uni agli altri: una serie, come dicevamo, di effetti senza causa. Non si preoccupa di giustificare drammaticamente gli eventi, come non si preoccupa di preparare l'intervento di un personaggio o il suo abbandono. Una serie di avvenimenti si offrono allo sguardo, e la macchina li cattura, li imprigiona.
Alla luce di questa impostazione possiamo contestare quanto si è scritto [2] su una presunta teatralità del cinema di Jancsó: « Questo cinema che ci viene detto de-teatralizzato, non è che un "sur-téâtre" di innegabile potenza, con l'essenziale premeditazione, l'essenziale elaborazione di ogni teatro. La de-drammatizzazione realista è cosa diversa dallo sbriciolamento di una storia (di un intrigo) in frammenti discontinui, dalla rottura di un insieme in blocchi sconnessi, tra loro coerenti o incoeernti, o ancora dall'affondamento antonioniano nella durata distesa di momenti concavi ». Non si riesce davvero a vedere come vi sia « sbriciolamento di una storia (o di un intrigo) », « rottura di un insieme in blocchi sconnessi », tutta la poetica di Jancsó basandosi invece sul rapporto continuo dei singoli elementi, sulla tessitura di realtà filmiche parcellari, sulla creazione di un insieme a partire da momenti né coerenti né incoerenti, perché inconcepibili nella separazione (sicché il risultato finale della scrittura di Jancsó sarà tutto fuorché « lo sbriciolamento in frammenti discontinui »). Ma a parte ciò: le essenziali « premeditazione » ed « elaborazione », tutt'altro che essere proprie di « ogni teatro » (allo spazio teatrale appartenendo piuttosto un certo tipo di non-premeditazione) sono di qualità schiettamente cinematografica, la prima nascendo dalla maturità dello spunto, la seconda (peraltro, di tipo ben particolare nel cinema di Jancsó) dall'accuratezza di un metodo di lavoro. Si giunge così all'affermazione finale: questo cinema non va detto de-teatralizzato, perché esso si pone dopo e fuori del teatro, in un dominio del tutto diverso. Questo non perché la storia venga « sbriciolata » o perché venga allungata la durata reale dei momenti filmici; quanto perché Jancsó rinuncia ai meccanismi strutturali del dramma (costruttivi e risolutivi), come rinuncia alla drammaticità di situazioni, ambienti, volti, personaggi. E ciò, all'interno della sua poetica, con assoluta coerenza alla « strumentalità » del suo lavoro. Il teatro è corpo, il cinema è occhio. Occhio che osserva, scruta. indaga, scorge rapporti, ne crea di nuovi, li risolve, li scioglie, li domina con la propria distanza. Questo è Jancsó. Un grande occhio, che vede e ci fa vedere. Non cerchiamo evidentemente in Jancsó ciò che chiediamo, per esempio, a Carmelo Bene: di far esplodere parossisticamente il cinema

[2] Ad opera di Barthélemy Amengual, in uno studio peraltro interessante, apparso in « Études Cinématographiques », Paris, n. 73-77, 1969, p. 167.

dall'interno, di realizzare una sorta di cinema-teatro in cui l'occhio si lascia totalmente coinvolgere e trascinare dall'oggetto, fino a dissolvere in un magma viscerale il privilegio stesso dello sguardo filmico: la sua distanza, la sua « oggettività » (è questo infatti il risultato più importante cui ci conduce la feconda « follia » del migliore cinema di Bene). Ciò che chiediamo a Jancsó — come a Dreyer, come a Bresson, come ad Antonioni — ciò che egli ci dà, è il rigore delle proprie scelte formali.
Possiamo dire dunque che di fronte ai film di Jancsó il senso vacilla. Certamente non se ne può prescindere. Ma vi è una continua vertigine di esso, una sua incertezza, la tentazione di rinunciarvi. Forse è perché in Jancsó il senso è sempre totalmente reificato, perché esso si traduce in termini plastici. Il completo « tradursi » del messaggio è affidato alla concreta scrittura filmica, a quel ritmo cinematografico che collega tra di loro i movimenti di macchina e quelli dei personaggi. Il senso non è mai una realtà pre-esistente al film stesso.

La forma come portatrice del senso

Affermare che in Jancsó il messaggio è totalmente reificato, non è che un modo di anticipare una constatazione semiologica: quello di Jancsó è, per eccellenza, un cinema del significante. La forma è in esso l'unica produttrice di senso. Se intendiamo con la parola « metodo » l'organizzazione concreta (realizzativa) del suo operare e quindi l'organizzazione formale dei suoi film, è evidente quanto in Jancsó sia parallelo lo sviluppo di contenuti e metodo. Nota benissimo Jean-Louis Comolli[3]: « Non è il metodo ad essere riportato in e da ognuno dei film di Jancsó, è esso invece che dirige ogni film e li riporta tutti alla loro identità: non vi possono essere che film permessi da questo metodo: prodotti da esso. Non solamente è il soggetto del film che si adatta alla natura e al funzionamento del metodo, che vi si piega, ma addirittura esso ne proviene, ne è il risultato, come inscritto in esso, scritto da esso. Se si può dire, per ipotesi, che è il metodo (di riprese, di lavoro) che determina direttamente l'intenzione di ogni film (e non viceversa), che è esso a produrre la significazione, che è in funzione di esso soltanto che si trama ogni finzione, questa finzione e non qualche altra, è perché si tratta qui di qualcosa di più di un metodo di lavoro, qualcosa di più di un sistema di procedimenti stilistici: è perché, produttrice di significati che senza di esso non potrebbero essere, fuori di esso non esisterebbero, esso funziona come una lettura dell'opera che esso fabbrica ». In *Silenzio e grido*, ad esempio, i riferimenti alla vicenda sono avari e insufficienti; le caratterizzazioni psicologiche sono di proposito eliminate.
Vi è un difetto, si è visto, di informazione. L'autore, si direbbe, ha dimenticato di dirci qualcosa, di fornirci la chiave per comprendere. Da dove nasce, allora, la significazione? Come è possibile parlare di potere e di oppressione? Dov'è il senso dell'opera? Tale senso, rispondiamo, è visivizzato e concretizzato. Una serie di azioni concrete (crudeli) e al tempo stesso generalizzabili (perché stilizzate) scandiscono una rete di rapporti e di situazioni che rinviano ambiguamente a delle nozioni come: oppressione, compromissione, resistenza, collaborazione, tradimento, umiliazione, desiderio, ecc. Se un personaggio ordina uno spostamento e un altro lo esegue, si ha traduzione ed esercizio di un potere. L'inventario di un certo numero di variazioni possibili in tali rapporti, costituendo la materia esclusiva del film, prepara la possibilità dei suoi significati. Che cosa ci con-

[3] In « Cahiers du Cinéma », Paris, n. 212, mai 1969, p. 32.

duce, infatti, a quelle nozioni, se non le azioni e i rapporti, dunque l'organizzazione formale degli elementi narrativi? Sono le operazioni concrete che si organizzano nella realtà dello spazio cinematografico a istituire il senso. Il senso è quella serie di rivolgimenti, rovesciamenti di situazione, avvicinamenti, separazioni, spostamenti, in campo o fuori-campo, e gli uni in rapporto agli altri, che, tutti insieme, pongono i personaggi, di volta in volta o simultaneamente, in posizione di oppressore o di oppresso, di traditore o di tradito, di complice o di vittima. Che poi le situazioni si carichino di molteplici referenze, esistenziali o politiche; che se ne possano tentare letture diverse, è conseguenza della metaforicità vaga e inafferrabile di questo cinema, della sua polivalenza. Polivalenza, e non dispersione; ché la concretezza non più appellabile del gesto e del rapporto disegnato sullo schermo, la realtà formale che li organizza, assicurano la base di ogni interpretazione e si impongono come costanti possibilità di un loro coordinamento.

Ritorna qui il discorso sul rapporto tra Jancsó e i dati narrativi di partenza (storici o psicologici o altri che siano). Il regista non vuole « trattare » quegli argomenti, sottomettendo a tale intenzione le scelte formali e magari rinunciando al proprio « metodo ». Ogni « argomento », tutto ciò che costituisce il messaggio, acquista totalmente corpo. Anche in film come *Venti lucenti* o *Scirocco d'inverno* in cui la « storia » o il personaggio sembrano avere inizialmente un peso maggiore, sono sempre i rapporti tra gli esseri che interessano Jancsó, cioè — teoricamente — i rapporti tra le unità filmiche. In *Venti lucenti*, all'interno del gruppo di studenti, vi sono contraddizioni, divisioni, delazioni, minacce, ideali che portano ad errori, esclusioni dal gruppo e rinnovarsi di incontri. Jancsó sembra qui organizzare lo spazio con particolare maestria. I movimenti dei personaggi danno luogo a una coreografia sapiente e misteriosa. L'uso stesso del sonoro aumenta il movimento. E' una sorta di pantomima (come si è detto) danzata e musicale. Le danze e i canti sono forse il vero soggetto del film: attraverso di essi, i giovani manifestano il loro entusiasmo per la vita e tentano di convincere gli avversari. D'altra parte anche l'aspetto inconsistente, parolaio, delle differenti complicazioni politiche generate dalla rivolta, viene ridotto al suo carattere derisorio dal movimento continuo della camera. In *Scirocco d'inverno*, poi, non vi sono che tradimenti, diffidenze, trappole, crimini, giuramenti falsi, fino all'esaltazione di Marko ad opera dei suoi uccisori e alla sua integrazione nel gruppo. Ciò che importa, anche qui, è che tutte le tensioni sotterranee o i loro scioglimenti o i loro sviluppi siano, letteralmente, figurati sullo schermo da altrettanti va-e-vieni, corse, voltafaccia, spostamenti di macchina, incroci di personaggi: come le figure (non simboliche, anzi: misteriosamente concrete) di un gioco continuo e spietato.

Il discorso, poniamo, è sul Potere: ma sul Potere non, ad esempio, come realtà storica di oppressione inter-classista, bensí come un insieme di forze concrete che l'azione umana mette in gioco nei rapporti reali. Per questo, di quel potere vediamo la struttura portante, il meccanismo trasposto, in altri termini: la sua « figura ». L'unico oggetto filmico, per Jancsó, è il Potere nelle sue manifestazioni esteriori, nel suo esercizio (ordini, minacce, tiro al bersaglio, ecc.). Cioè nella sua fenomenologia, la sola delle sue realtà che l'uomo di cinema intuisce come afferrabile. Si può allora dire che nei film di Jancsó il significativo venga messo « tra parentesi ». I significanti sono i soli significati. E ciò in un senso preciso: i movimenti pendolari dei personaggi nel loro rapporto con la camera stanno a significare l'oscillamento da un polo all'altro delle coppie potere-repressione, carnefici-vittime, ecc. In questo ambito, un senso che voglia determinare i significanti, anziché lasciare che siano essi a manifestarlo integralmente, si trova messo alla porta come un residuo inutile. Si assiste

così a una sorta di slittamento di quel senso, che — non più realtà aprioristica che tutto regge — è invece totalmente affidato alle strutture formali che lo portano (se un personaggio entra in campo, il senso di ciò è il suo entrare in campo: se ne esce, la sua esclusione; ecc.). D'altra parte, questa assoluta necessità della forma è la risposta decisiva a quanti accusano Jancsó di formalismo. I suoi film sono sempre dei significati da costruire, delle strutture da interrogare all'infinito. Ciò che Jancsó ci dà è una certa realtà formale; poi (come in tuttta la vera arte ed esplicitamente da Joyce in poi) è il ricevente a dover collaborare se vuole costruirsi il « suo » messaggio. Ha detto Jancsó: « Noi tentiamo di dire qualcosa, con più o meno successo, perché non possiamo, noi, dirlo con chiarezza... noi contiamo molto sulla forma del film per delegarla a dire ». Dove vi è forse l'accenno alla necessità, nel contesto ungherese, di un parlare deviato, implicito; ma vi è anche l'appello alla presenza attiva del ricevente. E presenza attiva significa responsabilizzazione, dunque atteggiamento politico cosciente e progressista.

I film di Jancsó non sono film assurdi; sono film, al contrario, « pieni » di senso. Ricchi di significati, essi non hanno « un » senso, né una serie di sensi parziali. Sono film da cui un pubblico non alienato dovrebbe sentirsi spinto all'interpretazione della propria ricchezza ed eventualmente della propria oscurità. Jancsó amplia il senso, lo dilata a un punto tale da renderlo inafferrabile. Questo non significa che egli uccida il senso, soprattutto non significa che lo confonda. Confondere il senso (come avviene in certo cinema moderno, ad esempio in Robbe-Grillet) non significa né arricchirlo né eliminarlo. Significa soltanto costruire un « giallo » alla rovescia. Ampliare il senso, è operazione ben più complessa.

La presenza del caso. Post-sincronizzazione e cinema diretto

Si può constatare la crescente importanza che Jancsó attribuisce, nella costruzione dei suoi film, alla presenza del caso. Ciò è evidente soprattutto in *Scirocco d'inverno.* Non soltanto, in questo film, la poetica del piano-sequenza e del montaggio interno ad esso raggiunge le sue estreme conseguenze. Il regista porta fino in fondo il proprio discorso formale. Tutto il film è girato in 12 piani sequenza. Anche qui, il piano-sequenza tende ad afferrare il totale di una certa realtà e ad esprimere tutti i percorsi interni. Ma il movimento delle figure, il loro balletto, proprio perché così evidente, acquista sensi anche nuovi, esprimendo adeguatamente la totale inconsistenza, la friabilità dei personaggi. Ciò che vi è, inoltre, di nuovo, è che ogni certezza, nella costruzione dell'inquadratura, è messa in questione, sacrificata alla sorpresa. Jancsó accetta il rischio di commettere degli errori, rifiuta l'opera perfetta (*I disperati di Sandor*). In altri termini, appunto, introduce il caso. La durata stessa dei piani, per quanto in partenza essi siano studiati, porta con sé il rischio di filmare il casuale.

Ma con questa impostazione sembra contrastare la scelta della post-sincronizzazione (presente in tutti i film di Jancsó da *Il mio cammino* in poi). Il rifiuto del suono diretto è certo dovuto in primo luogo alla volontà del regista di costruire un oggetto esteticamente raffinato e quindi di evitare certe impurità del diretto. Ma, in pratica, la particolare lunghezza dei piani e, a volte, l'estensione nello spazio di essi, spingendo il regista a intervenire ad alta voce con i propri ordini agli attori o all'operatore, rende impossibile la registrazione contemporanea del sonoro. Di precisare, da un punto di vista critico, il significato della post-sincronizzazione jancsiana,

si è preoccupato Jean-Louis Comolli[4]. Questi ha scritto che in Jancsó « tutto: ricorso agli attori, post-sincronizzazione dei dialoghi, importanza del ruolo assegnato alla "messa in scena" come messa in opera di complessi movimenti di camera e spostamenti d'attori, predominanza degli elementi plastici (modo d'inquadrare, contrasti nero-bianco), il progetto stesso del film come deviazione di tracce-pretesti storici verso la metafora, tutto allontana o concorre ad allontanare dalle preoccupazioni e dai metodi del cinema diretto. Allontanamento contrastato tuttavia dalle modalità stesse di ripresa ». Nonostante la post-sincronizzazione e la costruzione di un oggetto estetico, cioè « finto », vi è qualcosa, in Jancsó, che tiene di un cinema diretto. E questo qualcosa non è altro che la letteralità del suo cinema. « Si sa che Jancsó, per lo più ed essenzialmente, non pre-para, non pro-spetta, né pre-vede, né pre-disegna i suoi piani. Egli li gira. L'azione da filmare, cioè, non è preliminare alla sua ripresa: essa le è strettamente contemporanea, non è più azione *da filmare,* ma azione *filmata* ». Con il rischio della tautologia, si esprime qui tuttavia un'intuizione fondamentale sul cinema di Jancsó: quella della sua letteraltà. Quelli di Jancsó sono film inventati « sul posto ». Un ambiente viene scelto, per esempio il cortile di una fattoria, o una villa dalle porte e finestre molteplici. In tale ambiente, vi sarebbero mille maniere di girare delle scene equivalenti (a livello di significato genericamente concettuale) a quelle che vi gira Jancsó: l'ambiente in questione, cioè, non comporta in se stesso niente di assolutamente predeterminato per il film, non anticipa nulla su ciò che il film ne farà. Si tratta cioè di un ambiente neutro, indefinito, non incatenato ad un senso univoco. Questa neutralità dell'ambiente è tanto più vera ed evidente, quanto più si tratta di luoghi aperti. Se cioè, ad esempio, giro in una cattedrale (in un ambiente la cui struttura fornisce di già un senso), posso sì scegliere tra possibilità molteplici di ripresa: ma tutte, in qualche modo, me le configuro in partenza, e tutte, per il semplice convergere delle architetture esterne, si accosteranno con maggiore facilità a un senso uni-direzionale. Se invece (come fa Jancsó) prendo a girare in una piccola valle o in una pianura, l'ambiente mi abbandona maggiormente alle mie scelte e non mi permette di farne un inventario esauriente. Quando Jancsó gira, è evidente come la scelta che egli attua sia essenzialmente quella di un'unica immagine, continuamente e imprevedibilmente variata al suo interno. Ed è l'ambiente stesso che suggerisce (ma quell'ambiente, a sua volta, è stato scelto) quel tipo di decisione. Se questo è vero, parrebbe di essere anche qui ai confini tra concretezza ed astrazione. Un ambiente che non anticipa nulla, un ambiente senza psicologia, è, da un lato, un luogo neutro, asettico, astratto. D'altro lato un tale ambiente è, come nessun altro, concreto, tale da esaurire la propria funzione nella propria presenza, nella propria organicità. Il suo carattere neutro è nient'altro che la possibilità dei sensi molteplici.
L'originalità del « metodo » di Jancsó sta anche in tale sua eccezionale capacità di calarsi vitalmente in un certo ambiente e là di improvvisare (il che, all'atto pratico, implica tra l'altro una dose insolita di coraggio e di sicurezza dei propri mezzi). La sceneggatura, in Jancsó, praticamente non esiste: si riduce a un canovaccio su cui sono le indicazioni per i dialoghi. Ciò che un regista intuitivo (« romantico ») come Jancsó vuole esprimere, può essere tradotto in un solo linguaggio: il linguaggio dei carrelli e delle panoramiche, degli obiettivi e dei movimenti di attori.

[4] In « Cahiers du Cinéma », Paris, n. 211, avril 1969, p. 40.

Lo spazio cinematografico

Se si volessero riassumere in una parola i motivi di interesse del cinema di Jancsó, si potrebbe dire che essi consistono nella sua concezione dello spazio cinematografico. L'oggetto della sua indagine non è il tempo, è esclusivamente lo spazio e i rapporti degli esseri in esso. Lo stesso ripetersi delle medesime azioni, delle identiche situazioni, la predominanza del rispettivo sul progressivo — che è, con evidenza, il segno di una visione non dialettica delle cose — indica chiaramente che il tempo interessa Jancsó assai meno dello spazio. Da un punto di vista formale, tuttavia, più che di un tempo abolito, potremo parlare di un tempo spazializzato e per così dire fisicizzato (come non era abolito, ma temporalizzato, lo spazio di un film come *L'année dernière à Marienbad*). Un film di Jancsó è anzitutto una superficie, che, più che svolgersi (nel tempo), pare distendersi (nello spazio). Lo spazio di Jancsó, infatti, nonostante l'uso quasi costante della profondità di campo, sembra rifiutare un certo tipo di attenzione ai rapporti dimensionali, prospettici; rifiutare la tecnica razionalistica del bassorilievo. Il film, cioè, distendendosi come una tela unifica i rilievi e annulla i contrasti oppositivi che possono nascere dalla profondità. E in questa prospettiva distesa in piano, al tempo viene assegnata l'esclusiva funzione di ritmare lo spazio interno.

Interessandosi allo spazio, Jancsó tende a filmare solo l'esistere. Come se, da un lato, l'essere complesso degli uomini non potesse essere scavato, sezionato, nei suoi recessi psicologici e dovesse invece definirsi solo in virtù dei gesti, dei movimenti, delle relazioni fisiche; dall'altro, come se questo soltanto (delle relazioni fisiche, dell'esistere di uomini e cose nella loro presenza fisica) fosse il dominio proprio ed esclusivo del mezzo cinematografico. La camera è un occhio, che osserva ogni cosa da una medesima e fredda distanza; non si agita, non subisce scosse, se ne sta da un lato — proprio mentre sceglie tra i segmenti del reale e vi inserisce la propria mobile presenza. E' un occhio che indaga lungo coordinate di spazio che vorrebbero imprigionare il totale. Ma è un totale sempre sfuggente, imprendibile, come i personaggi che di continuo ci scivolano via lungo linee tangenti, incapaci di definire uno spazio. Così, la macchina non può interrompere il suo muoversi, non può arrestarsi per scoprire una piega sul volto di un personaggio, una fenditura attraverso la quale irromperebbero d'improvviso sentimenti e passioni esplicite, ossia un groviglio di interiorità che potrebbe porsi come giustificazione drammatica. Jancsó, per essere coerente a se stesso fino in fondo, filma solo lo spazio. La sua scrittura si fa pannello di movimenti e di gesti. Allora, la vista è il senso privilegiato: la camera è sufficiente a se stessa. Essa è lì a registrare ciò che si offre alla vista: gli spostamenti dei personaggi nel cortile di una fattoria isolata nella « puszta », luogo chiuso e scacchiera sulla quale vanno e vengono le pedine del gioco. I movimenti stessi sono precisi, limitati, obbligati: camminare, correre, uscire dalla casa, entrarvi, guardarsi attorno, spiarsi, misurarsi: poveri movimenti di un'umanità braccata. Lo sguardo della camera è sempre orizzontale, teso alla medesima altezza. Mai una soluzione di montaggio o un'alterazione del ritmo che rischino di introdurre un valore esplicito. In altre parole, mai un arresto temporale, sia esso su un volto o su un oggetto, tali da farceli divenire familiari, permettendoci di attaccarci ad essi e di dare agli uomini o alle cose una realtà più avvicinabile e quotidiana. I volti del giovane rifugiato o quelli enigmatici delle donne, in *Silenzio e grido*, non esprimono passioni e dunque non ci inquietano con un appello diretto. Gli oggetti, osservati a distanza (e del resto pochi: le mura nude di una fattoria, un carro,

semplici indumenti), non si caricano di simboli e dunque non ci disturbano. Non urtiamo mai, insomma, con questa realtà: la sua superficie, trasparente ma imperforabile (perché senza spessore), ci tiene a distanza, attraendo solo i nostri sguardi.

La continuità

Il carattere fondamentale della scrittura cinematografica di Jancsó è la continuità. I singoli momenti del comune linguaggio filmico (Primo Piano; Piano Medio; Piano Americano; ecc.) vengono distesi da Jancsó in un percorso unico, in un « continuum » fluido. E' possibile individuare un radicalizzarsi di questa impostazione, che appare in forma embrionale fin dai primi cortometraggi, si afferma già con sicurezza in *Il mio cammino* e giunge all'assoluto (all'astratto, tanto è assoluto) in *Scirocco d'inverno*. Consideriamo ad esempio *L'armata a cavallo*: qui vi è ancora qualche Primo Piano che interrompe il fluire, isolando per un istante dei volti. Ciò, all'interno di quel film, sottolineava la presenza di una singola volontà (la dottoressa; il capo dei « rossi »; l'ufficiale « bianco ». Per un momento il personaggio aveva ragione della macchina da presa e il suo profilo emergeva a tutto tondo su una superficie dominata da un eguale, pellicolare spessore. In *L'armata a cavallo*, ad ogni modo, è quel senso estremamente duttile e mosso che Jancsó possiede del racconto corale a travolgere anche quei singoli momenti, dando alla tela nella sua interezza un carattere epico. In *Silenzio e grido* non vi sono più passaggi di quel tipo. I momenti del racconto cinematografico scorrono continui, senza che si possa afferrarli nella loro singolarità, ripetibili quanto indefiniti e labili. Nulla appesantisce il segno: *Silenzio e grido* è un film letterale, nella stessa misura in cui è un film continuo. Le opposizioni significative si distendono all'interno di un ritmo che, proprio per la sua natura continua, tende a farne diminuire la definizione, forse a cancellarla. Se ad esempio, infatti, l'alternativa posta dalla « grammatica » filmica (realtà ipotetica, ma storicamente individuabile nelle singole opere) è quella tra campo e contro-campo, l'autore che accetti questa impostazione costruisce scegliendo successivamente prima l'una alternativa, poi (con significato per lo più di contrasto) l'altra. Jancsó invece, si potrebbe dire, sceglie per l'una e per l'altra; ma il fatto di non separare le due scelte, il fatto appunto di inglobare in un medesimo percorso campo e contro-campo (la continuità, insomma) genera un tipo diverso di opposizione, più evidentemente non-grammaticale (se non altro più precaria, rimessa in gioco da mutamenti minimi). Tale ricorso a un'« invarianza » dinamica rende, appunto, impossibile o assai difficile l'individuazione di realtà filmiche considerate come unità discrete (Primo Piano; Piano Americano, ecc.).
Con questa scelta del continuo Jancsó ci aiuta a definire i limiti del montaggio. Naturalmente, un montaggio esiste sempre: sia, in generale, per la presenza inevitabile di una selezione del reale, come aggiustamento, composizione (qualunque essa sia) degli elementi scelti; sia anche, specificamente, come scelta di una successività (anche qui, qualunque essa sia: magari ridotta a « collage ») dei piani. Ma è vero che Jancsó fa del montaggio una realtà oppositiva interna al piano-sequenza. Così facendo, ne conferma la funzione costruttiva, ma la pone su un piano non privilegiato, non specifico. La struttura di *Silenzio e grido* o di *Scirocco d'inverno* è interamente dinamica. Non vi sono più arresti o passaggi introduttivi. E' importante a questo scopo l'uso di un solo obiettivo variabile (lo « zoom »), di cui Jancsó utilizza la costanza senza ricorrere ai suoi effetti spettacolari (non vi sono carrelli ottici rapidi e dichiarati). Realizzati con tale obiettivo mobile, i lunghi piani-sequenza avvolgono e coinvolgono i

personaggi, li avviluppano l'uno all'altro, li separano, li aggirano. Ha detto Jancsó di essere sempre stato interessato alla tecnica del piano-sequenza: « Costruisco con difficoltà una scena e ne esco con uguale difficoltà (...). E poi, a mio parere, il movimento costante respira meglio la vita ».
Lasciamo da parte per un momento quanto riguarda tale possibilità di respirare meglio la vita. Consideriamo il significato delle lunghe inquadrature jancsiane in rapporto al montaggio. In un film come *Silenzio e grido* non vi è mai un preciso punto di rottura, per quanto ogni sequenza sia esatta e calibrata; non vi è mai un seguito inesorabile, evidente. Ogni piano diventa qualcosa di autonomo, di autosufficiente. Lo spazio viene costruito dinamicamente all'interno della singola inquadratura. La successione delle sequenze attuata dal montaggio appare indeterminata (pur senza essere casuale o intenzionalmente caotica). Essa tuttavia conserva una sua funzionalità. A volte è l'indeterminazione di tutto il racconto (e dunque la presenza di elementi come: scarsezza di informazione; stringatezza delle situazioni sfrondate di ogni indugio, ecc.) che ci fa sembrare la congiunzione di un piano all'altro più incomprensibile di quanto essa non sia. Prendiamo l'inizio: scena 1) si uccide un uomo; scena 2) due paesani, nello stesso paesaggio, scavano in terra con delle pale. La significazione è chiara: si sta scavando una fossa per l'ucciso; e il montaggio è rigorosamente narrativo. Allora è l'indeterminazione che, insinuandosi ovunque, fa apparire eslege ciò che è soltanto espressivo in maniera non esplicita.
La stessa congiunzione di un piano all'altro non contraddice il principio della continuità. In *Silenzio e grido* Jancsó lega tendenzialmente Campo Lungo con Campo Lungo, Piano Medio con Piano Medio, Primo Piano con Primo Piano.
Esaminiamo la sequenza in cui l'ufficiale viene alla fattoria dove è rifugiato István e ordina che gli si dia da mangiare. Un piano termina sul suo volto, mentre egli si muove all'esterno, sull'aia; un secondo e breve Primo Piano coglie il giovane István all'interno della fattoria; con un terzo Primo Piano della donna meno giovane, di nuovo all'esterno, inizia un nuovo piano, che si svolgerà a lungo senza stacchi. In questo caso, il congiungere successivamente tre Primi Piani fa sì che la continuità rimanga inalterata ed impedisce di considerare il Primo Piano di István, nonostante la sua breve durata (è l'unico caso di tutto il film), un'unità separata dalle altre. Inserito in quel modo tra il punto terminale di un piano e quello iniziale di un altro, esso svolge la funzione di uno specchio, che assorbe un volto e ne trasmette il movimento ad un altro, situato in posizione simmetrica. In fondo, è un solo piano che continua.

Per un'analisi dettagliata prendiamo il film in cui Jancsó porta all'assoluto la propria poetica, *Scirocco d'inverno*. Questo film, come si è accennato è composto da 12 piani-sequenza. E' impossibile dire il senso di vertigine, di angoscia, che comunicano la lunghezza dei piani (nella loro straordinaria, fredda, astratta bellezza) e in essi i movimenti dei personaggi e gli spostamenti della macchina da presa. Vi è un piano, il secondo, che dura 11'. Analizziamo adesso come Jancsó congiunga quei dodici piani (dopo un iniziale montaggio di immagini d'epoca del regicidio di Alessandro III e di fotografie di scena fisse). Segniamo l'inizio e la conclusione di ciascun piano (e tra parentesi la durata):

I piano (5'30")	inizia con un C. L. sul paesaggio
	si conclude con un C. L. su Marko e gli ustascia che si allontanano.
II piano (11')	inizia con un P. P. di Marko
	si conclude con un P. P. del luogotenente ustascia.

III piano (4'20") inizia con un P. P. di Markovics
si conclude con un P. M. di Marko.
IV piano (7'30") inizia con un P. M. di due tra gli ustascia
si conclude con un P. M. di Maria e Ilona.
V piano (6'50") inizia con un P. P. di un ustascia
si conclude con un P. P. di Marko e Maria.
VI piano (4') inizia con un P. P. di Marko
si conclude con un P. M. di Maria e Ilona.
VII piano (2'40") inizia con un C. L. sull'arrivo di Marko a cavallo
si conclude con un P. P. di Maria.
VIII piano (8'10") inizia con un P. P. di Markovics
si conclude con un P. P. di Farkas.
IX piano (8'30") inizia con un P. P. di Farkas
si conclude con un P. M. di Marko che stringe a sè Ilona e i ragazzi.
X piano (4'30") inizia con un P. M. di alcuni ragazzi nella vasca
si conclude con un P. P. del luogotenente ustascia.
XI piano (5') inizia con un C. L. su Maria e Ilona
si conclude con un C. L. su Marko ucciso.
XII piano (3') inizia con un P. M. dei nuovi cospiratori serbi
si conclude con un P. P. dei cospiratori, con il nuovo capo al centro.

Si vede dunque come, su 11 attacchi, ben 7 siano realizzati nel senso della continuità (P.P. con P.P., P.M. con P.M.). E' altrettanto importante che in tutti i casi l'inquadratura iniziale, o finale, non sia mai isolata, bensì sia punto iniziale, o finale, di un piano che si svolge lungo un percorso continuo. Quando ad esempio, dopo il C.L. che aveva concluso il P.P., il secondo inizia con un P.P., ciò non segna in alcun modo una frattura: Marko, sul cui volto inizia questo secondo piano, muovendosi sullo spiazzo davanti al covo degli Ustascia, lascerà che la macchina da presa si allontani da lui e si crei così, di lì a qualche istante, un nuovo C.L. Qualcosa di assolutamente analogo accade anche negli altri casi di attacchi di P.P. o P.M. su C.L., o viceversa. La soluzione è sempre fluida. E notevole peso acquista in tale senso l'uso di uno splendido « zoom », che permette quella immediata continuità.

Tutto ciò significa servirsi anche del montaggio per realizzare la propria poetica. Quanto noi ritroviamo in un cinema come quello di Jancsó viene sottolineato proprio per il suo carattere di contrasto con il cinema di montaggio o, in generale, con una costruzione discreta del racconto filmico. Ma è anche vero che perfino in Jancsó, sia le opposizioni interne alla singola inquadratura, sia le congiunzioni attuate dal montaggio, conservano una loro (sia pur esile, ridotta all'osso) significazione. La struttura di Jancsó non è mai caotica, incontrollata; egli costruisce attentamente i propri film. Semplicemente, i legami vengono rarefatti, scarnificati. La novità, se vogliamo usare questa parola, sta nella continuità del segno, nell'inglobare successivamente i vari momenti e in questo modo nel relativizzarli.

Ampiezza e profondità nel campo

Vi sono registi per i quali l'uso del Cinemascope è qualcosa di necessario, di interno alla loro poetica, qualcosa che fa tutt'uno con la loro visione del mondo. Un autore di questo tipo è Kubrick, nel quale lo schermo gi-

gante è una cosa sola con il suo titanico — ma non retorico — umanismo (un umanismo ripensato in età tecnologica avanzata e sotto la minaccia dell'ombrello atomico). Anche Jancsó appartiene a questa ristretta cerchia di autori; ma per motivi assai diversi, essenzialmente formali. Per un regista cui interessa lo spazio e le relazioni degli esseri in esso, lo schermo grande è un'esigenza espressiva. Ha detto Jancsó: « Non vi è differenza importante con il Cinemascope tra ciò che è vicino e ciò che è lontano e, nello stesso tempo, tutta l'atmosfera del film risiede nell'immagine. Se io lavoro con il procedimento ordinario e faccio un carrello, allora il movimento sembra più drammatico perché lascia sgorgare certi motivi in maniera più visibile. Questo movimento dell'immagine, con il vecchio metodo di composizione, è espressivo. Con il Cinemascope, il movimento dà l'impressione del processo della vita, perché dispone di maggiore spazio » [5]. Jancsó enuncia qui una verità pratica. L'uso del carrello porta con sé tanta maggiore espressività (se non altro, perché più evidente), quanto minore è lo spazio (formale e reale) in cui esso avviene. Un carrello in un ambiente chiuso e con lo schermo piccolo si fa avvertire immediatamente e assume una funzione esplicita di definizione dello spazio filmato. Prendiamo un esempio classico. In *Der blaue Engel* (L'angelo azzurro) Sternberg ripete due volte un medesimo carrello indietro, nell'aula vuota in cui solitamente insegnava il professore protagonista del film: una prima volta, quando questi decide di abbandonare l'insegnamento per seguire Lola; una seconda volta, nell'inquadratura finale, quando egli, ritornato dopo anni nella sua aula, si abbatte sulla cattedra privo di vita. Si tratta di un carrello modestissimo, realizzato certo con un binario di pochissimi metri (quanti ne può consentire una comune aula scolastica). Tuttavia, la sua evidenza ed efficacia espressiva sono grandissime: la scelta di un solo angolo visuale, diagonale rispetto alla cattedra; la ristrettezza dell'ambiente; l'esiguità dello spazio filmato, sono direttamente proporzionali a quell'evidenza ed efficacia. Facendo indietreggiare la macchina, e scoprendo nuove file di banchi vuoti (poche: tre o quattro; ma pare un tragitto di chilometri), scoprendo il totale dell'aula spoglia e deserta, il regista ci comunica immediatamente il senso di un allontanamento, di un abbandono, dapprima scelto dal professore in procinto di seguire Lola, quindi definitivo, sancito dalla morte; e al tempo stesso, ci fa avvertire il valore, il peso di tale abbandono.
Un carrello, invece, realizzato in esterni e con il Cinemascope, catturando una maggiore zona di realtà, e sovrattutto se attuato, come Jancsó fa, per linee spezzate, tormentate, entrando in un certo spazio ed uscendone, si rende meno evidente e diminuisce le proprie capacità di definizione di quello spazio. Prendiamo il cortile della fattoria in *Silenzio e grido*: tale spazio viene continuamente percorso e indagato dai lenti e coordinati movimenti della camera. Ma, da un lato, esso è un luogo totalmente aperto, privo di punti di riferimento, un luogo posto ai confini dell'assoluta indefinibilità della pianura (e l'immagine, aprendosi in campo lungo e cinemascope, ce lo fa avvertire); dall'altro, la macchina stessa indugia nei suoi movimenti, sembra non decidersi che a stento per l'uno o per l'altro, li rivede, tornando su di sé, sicché non v'è mai il carrello privilegiato (indietro; o avanti; o laterale). Quindi, e non solo per la vastità dello spazio imprigionato, non vi è mai definizione univoca dello spazio filmato. La camera di Jancsó è un occhio pigro e senza regole.

Bisogna tuttavia intendersi: non è l'uso « in sé » del Cinemascope, o il

[5] In « Filmkultura », Budapest, n. 2, 1966; cit. in « Études Cinématographiques », cit., p. 134.

fatto di girare in esterni, e nemmeno la lunghezza del piano, che rendono meno definitorio uno stile. Esiste in *Week end* di Godard un lunghissimo carrello su una fila di macchine ferme lungo la strada. Esso è girato in esterno e per lo schermo grande. Ebbene, questo carrello è dotato di una espressività immediata e di una univocità di definizione alla pari di quello di Sternberg, realizzato in una ristretta aula scolastica. A un punto tale (è così ben riuscito, quel carrello; gli attori e gli oggetti sono tutti al posto giusto e si muovono perfettamente) che Godard, coerentemente alla sua poetica, sente il bisogno, in sede di montaggio, di tagliarlo, di distruggerlo nella sua perfezione e nella sua immediatezza e univocità espressiva, e vi introduce un inserto. Nemmeno la scelta degli esterni e della vastità d'orizzonti decide da sola della minore determinazione e drammaticità. *Scirocco d'inverno* è girato in parte all'interno dell'edificio che i cospiratori hanno eletto a loro covo. Ma è sufficiente la costante inquietudine della macchina da presa per darci una labilità di quello spazio. Il continuo mutare dell'angolo di osservazione, i passaggi da un personaggio all'altro, come in un gioco di riflessi, fanno sì che quello spazio si dilati, quasi le pareti dell'edificio si andassero progressivamente liquefacendo, consumate dal va-e-vieni della camera. Rimettendo di continuo in gioco la definizione di quello spazio, Jancsó realizza movimenti altrettanto indefiniti e aperti di quelli che ci aspetteremmo nella vastità della pianura. Né l'ampiezza dello spazio filmato, né la scelta costante del carrello sono dunque elementi in sé sufficienti per giungere a una indeterminazione. E' il modo di costruire quello spazio e di realizzare quei carrelli che decide degli esiti. E non si tratta di poter rispecchiare lo « svolgersi della vita ». Se mai, il carrello di Sternberg significava credere nella vita, affermare che il cinema vale in quanto traduce le tensioni, le passioni, i movimenti di quella, pur trasferiti in un'atmosfera onirica: il cinema come vita. Jancsó non crede più neppure al sogno: il suo carrello significa credere a una vita assai più rarefatta, dimezzata, incapace di tensioni; e credere invece alla « finzione », al privilegio del cinema che è capace, anche solo guardando, di ricreare una vita: la vita come cinema.
Jancsó cioè ha dominato, dentro di sé, l'amore per la realtà. Il cinema è una riproduzione fluente, continua: la camera non si fissa (quasi) mai davanti ai singoli aspetti di essa (un viso, un paesaggio, un oggetto, un gesto), come se ciascuno di essi fosse fermo e isolato. Non v'è adesione alle « cose » del mondo. Jancsó non le consacra, né le dissacra: non le tratta una a una con violenza (come fa un autore dalla poetica, su questo punto, completamente diversa, Pasolini). Le lega in un loro fluire e le accetta in questo fluire. In altri termini, rifiuta l'attenzione « religiosa » agli oggetti della realtà e si rivolge interamente alle possbilità della tecnica e dell'azione da filmare. Non isola le cose, per idolatrarle o deturparle, comunque amandole e sacralizzandole, credendo in esse. Così non ha bisogno di riprenderle una a una e di montarle poi. Lo strumento in cui si crede e attraverso il quale si esercita il possesso delle cose è proprio la camera, che da sé le comprende e le avvolge nei suoi movimenti. Cancellando i segmenti, il piano-sequenza « scrive » la realtà nella sua ininterrotta e infinita fisicità.

In questo discorso si inserisce anche l'importanza conferita alla profondità di campo. Nemmeno questa componente sembra, da sé sola, capace di generare una minore determinazione dello spettatore, da un lato, e un maggior « rispetto della vita », dall'altro. In Jancsó, essa si congiunge all'ampiezza e alla mobilità di campo, alla continuità del racconto e alla presenza, infine, di una struttura non-drammatica (nel senso tradizionale della parola). E' tuttavia vero che Jancsó sembra conferirvi un'importanza del tutto particolare. *Silenzio e grido* è un solo campo lungo (o lunghis-

simo) e il racconto si snoda su variazioni talvolta minime di esso. L'intera dinamica costruttiva è racchiusa nell'opposizione: campo lungo - personaggio in campo ravvicinato, con campo lungo. Tale opposizione, d'altronde, non è mai presa a sé, definita da uno « stacco », da un salto, ma è interna a un medesimo percorso continuo. Le unità significanti, per così dire, del sistema formale di Jancsó sono sempre le medesime: andate e ritorni, spostamenti di lato e verso la profondità, volta-faccia, contro-campi continui per la mobilità di campo, uscite dall'inquadratura: tutte riconducibili all'opposizione fondamentale (e antonioniana): campo vuoto - campo occupato dal personaggo. Opposizione costruttiva e significativa (essa, cioè, reca con sé un senso immediato).
Ed è infine vero che, con l'uso del campo lungo, Jancsó rovescia un modulo tradizionale, che vorrebbe il P. P. per gli attimi più significativi e densi di tensione drammatica. Qui, anche nei momenti di più alta carica emotiva, abbiamo l'abbandono in campo lungo del personaggio o dei personaggi: quasi l'avvertimento dell'inadeguatezza di ogni definizione, la volontà di contenere l'emozione. Ne *I disperati di Sandor*, quando alcuni dei prigionieri si precipitano dalla torre, per sottrarsi alla complicità dello sguardo e contestare il diritto alla tortura con la propria soppressione, il regista, evitando di farci udire il tonfo o di farci vedere i corpi schiantarsi al suolo, ci dà solo dei totali della scena. In *L'armata a cavallo*, nell'inquadratura della corsa finale alla morte, la camera si apre in campo totale a rivelare la realtà dell'accerchiamento. In *Silenzio e grido* o in *Scirocco d'inverno* la scelta del campo lungo è costante. Congiunta com'è a quella di un piano-sequenza i cui movimenti sono continui, inquieti, e al tempo stesso lenti, distratti, essa sembra abbandonare con imparzialità le cose e gli uomini alla loro ambiguità, alla loro indefinita presenza.

L'uso del piano-sequenza

La continuità del segno cinematografico di Jancsó è senza precedenti nella storia del cinema. Certamente, dire piano-sequenza significa dire neorealismo. Ma in Jancsó esso è qualcosa di ben diverso: il modo non-naturalistico di realizzarlo ne fa un segno assai poco realistico o neo-realistico. Se è vera la distinzione di Bazin, secondo cui i cineasti si dividono in quelli che credono all'immagine e quelli che credono alla realtà, Jancsó probabilmente appartiene ai primi. Al di là delle apparenze (la violenza, la materialità dei contenuti), egli è davvero un grande visionario. Si veda *Scirocco d'inverno*: l'atmosfera di sospensione e di sospetto che domina il film è creata da quel continuo percorrere le superfici degli oggetti e dei volti. Gli avvenimenti dicono ben poco, sono inafferrabili. E proprio la soluzione stilistica, quanto più vuol essere naturale (macchina in movimento - movimento della vita), tanto più rivela la propria astratta natura di segno. Così il piano, per la sua stessa insistenza, toglie consistenza e peso realistico all'azione, rendendo quasi astratto un messaggio i cui contenuti pulsano di concretezza (la violenza, il tradimento, la morte, ecc.). Il non-credere di Jancsó alla « realtà », ma all'immagine, non si traduce in una violenza fatta subire alla realtà deformandone i contorni. La realtà, Jancsó vuole scoprirla nella sua nudità; per questo le gira attorno, la fiuta, la osserva con lentezza, rivelandone le zone di vuoto, i crepacci.

Si è già accennato come un cinema quale quello di Jancsó superi di fatto l'importanza attribuita al montaggio da tutta una scuola che derivava le proprie posizioni (anche teoriche) da Ejzenstejn e Pudovkin. Si pone così — volendo individuare delle linee di continuità all'interno della storia del cinema —, contro il cinema sovietico e contro il surrealismo, sulla via

accennata in Germania dal cinema post-espressionista (Murnau, Sternberg) e affermatasi, dal 1940, sotto la spinta del neo-realismo, nel miglior cinema italiano, soprattutto in Antonioni (col superamento, da parte di quest'ultimo, del neo-realismo stesso: il che Jancsó ha appreso e portato avanti). Analizzando la realtà, il montaggio di tipo tradizionale (nella sua migliore espressione, il montaggio di tipo eisensteiniano) supponeva un'accentuata unità di significato dell'avvenimento drammatico. E' chiaro che, ad esempio, un montaggio alternato, legando strettamente ed esplicitamente, determina in qualche modo a una lettura univoca. Il collegamento metaforico è già dato, un'immagine si inserisce in un codice accanto ad un'altra ed è quasi l'equivalente di una parola. *Bronenosec Potëmkin* è un film a lettura univoca. Il montaggio accelerato e metaforico del cinema sovietico interveniva dichiaratamente sul tempo e sullo spazio, raccorciando l'uno e selezionando visibilmente l'altro. Il montaggio interno all'inquadratura, ossia il piano-sequenza (quando è realizzato come in Jancsó), non cerca di determinarci, ci lascia più liberi di interpretare. Ma è chiaro che esiste anche un tipo di montaggio classico che non determina affatto gli esiti interpretativi.

Quando in *Nosferatu* di Murnau le immagini del giovane studente insidiato di notte dal vampiro, nel castello di questi, nei Carpazi, vengono alternate con quelle della sua innamorata che si risveglia in preda agli incubi nel suo letto di Brema e grida il nome del giovane, noi abbiamo un collegamento attuato dal montaggio tra i due eventi. Eppure ignoriamo non solo che cosa precisamente stia accadendo in entrambe le situazioni, ma nemmeno quale sia il legame preciso da porre tra l'una e l'altra (ipersensibilità della ragazza? telepatia? o altro?), né quale sia la portata dell'intervento della seconda situazione sulla prima (il grido della ragazza riesce a salvare il giovane?). In questo caso, dunque, il montaggio alternato lascia entrambe le situazioni alla loro autonomia, alla loro ambiguità. O prendiamo il montaggio puramente narrativo realizzato da Murnau e Flaherty in *Tabu.* Qui la realà, nonostante l'intervento continuo del montaggio (dovuto alla stringatezza del racconto, al rifiuto degli indugi), rimane pienamente, totalmente se stesso. A guidare la lettura è poi la drammatizzazione (tipica di Murnau) che di quel mondo (tipico di Flaherty) viene realizzata, e quindi un fatto di struttura complessiva di cui il montaggio è un momento tra gli altri.

Esistono, tutto al contrario, nella cinematografia contemporanea, dei film realizzati con la tecnica del piano-sequenza, ma in maniera tale da ottenere (rimasticando stilemi altrui, per lo più godardiani) una piatta univocità, una fastidiosa determinazione (certe inutili panoramiche circolari) della realtà. La continuità del piano di Jancsó, invece, non costringendo a legami espliciti, non obbligando a una lettura privilegiata, si sforza di rispettare, nel momento stesso in cui, con tutta evidenza, la re-interpreta, la realtà e la sua difficile definibilità. Certo, il piano-sequenza fu anzitutto una conquista del neo-realismo. Il risultato cui si tendeva era quello di realizzare un racconto senza frammentare il mondo, di rivelare il senso degli esseri e delle cose senza rompere « l'unità naturale ». Tuttavia permaneva qualcosa di un cinema di montaggio: la descrizione discontinua e l'analisi drammatica dell'avvenimento. Il neo-realismo aveva rinunciato alla deformazione espressionistica, per costringersi a una rappresentazione « oggettiva ». Ma conservava il personaggio, oppure la successione degli eventi drammatici, l'intreccio storico o psicologico. In un autore come Jancsó (o come Antonioni), al contrario, il rifiuto di un certo tipo di montaggio si accompagna — e contribuisce a generarlo — a un analogo rifiuto di qualsiasi determinazione degli esiti. La rarefazione della storia, il rifiuto dell'allegoria e del simbolo (cioè di una realtà significante che ci sia possibile andare a interpretare in un codice dato, in una sorta di medievale

bestiario), lascia intatta la densità di una struttura formale dagli echi molteplici. Non a caso in Jancsó vengono sfilacciate le relazioni determinanti una struttura narrativa. Una cosa non si lega strettamente, non si concatena con un'altra. Tale è la concezione, ad es., dei film polizieschi. Hitchcock ne è un maestro. Se egli mostra una cosa, essa ha una funzione precisa nell'economia del racconto. Il regista se ne servirà, prima o poi; una volta utilizzatala, non ne avrà più bisogno e potrà escluderla, perché il suo senso si è esaurito. E' la concezione di un universo drammaturgico lineare. Qui, al contrario, non esistono funzioni privilegiate o dominanti. Talvolta si è costretti a rovesciare il giudizio, l'interpretazione. Non esistono momenti « culminanti » o rivelatori. Un film di Jancsó è come una tela, come un affresco, che è necessario guardare nella sua globalità e non nel suo svolgimento, nella sua successione.

Se si vogliono trovare dei precedenti credibili al piano-sequenza di Jancsó, più che di neo-realismo, bisogna parlare di Dreyer e di Antonioni. Il riferimento a quest'ultimo è il più chiaro: vi è in Jancsó la medesima oggettivazione del tempo reale degli avvenimenti, dei ritmi dell'esistenza. Può essere utile ricordare quanto dichiarò Antonioni a proposito del suo primo lungometraggio, *Cronaca di un amore*, la cui tecnica — già dunque nel 1950 — fu rivoluzionaria (come fu inattesa la scelta di un dramma di sentimenti in un contesto già stancamente neo-realistico): « La mia decisione di girare delle scene abbastanza lunghe nacque spontaneamente il giorno in cui iniziai *Cronaca di un amore*. La camera piazzata sul cavalletto mi causò immediatamente un vero disagio. Mi sentivo paralizzato, come se mi si fosse impedito di seguire da vicino la sola cosa che mi interessava nel film, cioè i personaggi, fino al momento in cui sentivo il bisogno di passare a un altro esercizio. Era per me la miglior maniera di essere vero, di essere reale ». Jancsó stesso (con la sincerità e la modestia degli artisti autentici) parla di Antonioni come di un maestro. Certamente, egli si è posto su quella via, ma ne ha portato al limite le conseguenze, rinnovando la scelta tecnico-poetica.
Può invece sorprendere il riferimento a Dreyer. Ma è innegabile che anche in Dreyer, dopo gli esperimenti completamente diversi di *La passion de Jeanne d'Arc* e di *Vampyr*, si affacci con *Vredens dag* (Dies irae, 1943), e si affermi con *Gertrud* (1964), la scelta di un piano-sequenza dominato, classico, che mira cioè a non farsi intendere come segno, bensì ad esprimere un movimento (reale o psicologico) interno alla situazione filmata, a tradurne una tensione segreta. Così ne ha parlato Dreyer stesso: « Io avevo cominciato in *Dies irae* a utilizzare delle lunghe sequenze senza tagli, in opposizione a sequenze estremamente frammentate, dei primi piani e dei piani americani. Preferisco la camera mobile; e io la chiamo il metodo dei "grandi-piani che scorrono", perch la camera, nei suoi spostamenti, registra automaticamente tutti i piani gli uni dopo gli altri in un ordine naturale »[6]. Al grande regista danese il piano-sequenza serve ad esprimere l'unità nascosta degli esseri e delle cose, e non certo a rispettare i tempi reali: i personaggi di Dreyer hanno sempre bisogno di un'eternità per muoversi da un capo all'altro di una stanza.
Jancsó fa un discorso molto diverso. Ma il suo atteggiamento stilistico è il medesimo: il piano-sequenza, seguendo i personaggi nei loro movimenti, adeguandosi alla durata di un'azione, « scrive » la realtà proprio nel modo in cui l'autore la vede e, vitalmente, vi si immerge. Per tale forma di magica, greca naturalezza del linguaggio, anche Jancsó è un regista classico.
Perciò il suo piano-sequenza è lontano da quello di un Godard, che « mo-

[6] Cit. in « Carl Th. Dreyer », Paris, Seghers, p. 103.

stra » il segno come tale e così facendo lo critica, o di uno Straub, che oggettivizza il proprio senso del tempo in una durata provocatoria e gelata, o di un Bertolucci, che, istintivamente, sottrae il movimento di camera alla sua immediata funzionalità e lo esibisce come libertà (dando ad esso, così, una funzionalità pura e poetica).

Cinema di eventi e di relazioni

Si è visto come in Jancsó i fatti vengano abbandonati alla loro continuità. Così, il significato del singolo fatto, non essendo mai dato « a priori », nasce dal rapporto che si pone tra esso e gli altri fatti cui si lega, anche solo all'interno di un singolo piano: il che è pur sempre una forma di montaggio, inteso come insopprimibile processo costruttivo di una rete di eventi. In questo senso, il cinema di Jancsó ci appare un cinema di eventi, o meglio delle relazioni che si pongono tra quegli eventi; e dunque: cinema di relazioni. *Silenzio e grido*, ad esempio, è una struttura di movimenti, come quelli di una coreografia rituale, di una danza dalle regole conosciute e accettate. Ma gesti privi di motivazione esplicita, tagliati fuori dalla catena causa-effetto (l'unica domanda che non è possibile rivolgersi, di fronte a tali eventi, è quella sul loro perché). Essi sono la spiegazione di se stessi, ossia la loro consistenza, la loro esistenza è tutto ciò che di essi si dia. Gesti che nascono dal silenzio, che i rari monosillabi, gli ordini secchi dei personaggi o il cigolio di un carro o l'abbaiare di un cane nella pianura rendono più completo. In questo universo nudo si rivela l'impotenza umana: accostamenti appena abbozzati, protezione passiva, falsità, infedeltà. Come se gli esseri, incapaci di uscire da questo cerchio chiuso, contribuissero a legarsi l'uno all'altro in esso. In tale spazio si costruisce una catena di rapporti sufficienti ad esistere (al centro della quale si pone il personaggio della donna meno giovane, che è infatti in rapporto diretto con tutti i componenti della vicenda ed è, non a caso, il personaggio più vitale e più misterioso). A questa sorta di grado zero della storia e del tempo, non vi è posto per la tragedia, che è svolgimento e maturazione o degradazione (nel tempo) dei rapporti. Qui, le relazioni tra uomini o tra uomini e cose non le vediamo instaurarsi né svilupparsi. Esse sono date ed esistono come tali, nel silenzio. Anche l'oppressione interiore nasce per effetto di quei rapporti esterni. Jancsó punta lo sguardo sugli oggetti in quanto l'uno in relazione all'altro. Isola, sottovetro, la frangia di realtà che vuole analizzare; fa quindi apparire successivamente le relazioni esistenti tra le varie componenti; e definisce queste componenti solo attraverso quelle relazioni.
Anche in *Scirocco d'inverno* il discorso è sulle relazioni tra i personaggi. L'individuo si definisce nel rapporto con gli altri. Ma quelle relazioni sono in continuo movimento, fino a quando un atto di arresto, di non-movimento (la morte) viene a cristallizzare una situazione. Solo quando Marko muore il racconto si definisce, perché viene meno l'ambiguità di una situazione che si legava intorno all'uomo vivo. In questo caso, la conseguenza è l'impossibilità di un'auto-definizione e dunque la necessità di mettere continuamente in gioco il proprio ruolo. Comprendiamo il ruolo dell'individuo Marko solo quando esso viene immobilizzato da un atto non reversibile come la morte. E in *Venti lucenti*, il sistema formale (alla pari del discorso) rimane il medesimo. Certo, se in *Silenzio e grido* le unità significanti erano apparentemente interscambiabili e per così dire non-cronologiche, qui le sequenze sono maggiormente articolate e legate le une alle altre in uno sviluppo successivo (anche narrativo). Non solo: i personaggi appaiono forniti di motivazioni personali più complesse o almeno meno implicite, soggetti a variazioni di comportamento e a volte ricchi di sfumature (il giovane in camicia rossa, il seminarista ebreo, soprattutto Judith).

Tuttavia, se un senso emerge, è ancora in conseguenza di una definizione dei rapporti. La dalettica tra i vari personaggi ha senso in quanto porta alla selezione; danze e canti tentano una coralità che nuovi eventi negano, portando all'esclusione. Anche qui, il movimento fondamentale è quello che porta il personaggio in campo o lo esclude da esso. Sempre, ciò che importa sono gli eventi: non atomisticamente considerati, bensì nelle loro relazioni, nella struttura che li lega. Al centro di quegli eventi stanno dei personaggi purificati, privi di pesantezza, che si fanno strutture portanti di azioni ad essi, nella loro impenetrabilità, estranee. Essi si esauriscono interamente nel gesto, che è senza strascichi, deciso e misterioso. E in quanto si affidano interamente ai loro gesti, essi si definiscono solo in virtù dei loro rapporti.

Si è cercato di documentare con qualche esempio e un'analisi generale del linguaggio il rigore e la necessità del cinema jancsiano. Proprio per questo la raffinatezza di artista e la capacità visionaria acquistano anche una precisa valenza politica. Parlando di una realtà colta nella sua nudità, mostrando i finti riti dietro cui l'uomo si maschera, Jancsó fa sorgere nello spettatore un'esigenza istintiva, quasi vitale: quella di una rivolta quotidiana, senza compromessi. E necessaria quanto assurda.

FILMOGRAFIA

Cortometraggi documentari

1950 **Kezünkbe vettüka béke ügyét** (t.l.: Abbiamo preso le parti della pace) - **r.:** Miklós Jancsó, in collab. con Desző Koza e Gyula Mészáros - **f.:** János Badal, György Illés.

1951 **Szovjet mezőgazdasági küldöttség** (t.l.: Una delegazione sovietica per l'agricoltura) - **r.:** Miklós Jancsó, in collab. con István György - **f.:** Vidor Török, Kálmán Farkas.

1952 **A 8. szabad május I.** (t.l.: L'ottavo primo maggio libero) - **r.:** Miklós Jancsó - **f.:** István Hildebrand.

1953 **Választás előtt (falusi agitka)** (t.l.: Prima delle elezioni) - **r.:** Miklós Jancsó - **f.:** Ferenc Szécsényi.
Arat az orosházi Dósza (t.l.: Mietitura nella cooperativa Dózsa di Orosháza) - **r.:** Miklós Jancsó - **f.:** Ferenc Szécsényi.
Közös uton (t.l.: Sulla via comune) - **r.:** Miklós Jancsó, in collab. con Oszkár Berek e László B. Nagy - **f.:** Lajos Vancsa.

1954 **Egy kiállitás képei** (t.l.: Quadri di un'esposizione) - **r.:** Miklós Jancsó - **f.:** Vidor Török.
Galgamentén (t.l.: Lungo il fiume Galga) - **r.:** Miklós Jancsó - **f.:** Vidor Török, Lajos Vancsa.
Éltető Tiszavíz (t.l.: L'acqua vivificante del Tibisco) - **r.:** Miklós Jancsó - **f.:** Vidor Török, Sándor Barcs.
Emberek, ne engedjétek! (t.l.: Uomini, non permettetelo!) - **r.:** Miklós Jancsó, in collab. con István Timár e Károly Wiedermann.
Osz Badacsonyban (t.l.: Un autunno a Badacsony) - **r.:** Miklós Jancsó - **f.:** István Hildebrand.

1955 **Angyalföldi fiatalok** (t.l.: Giovani di Angyalföld) - **r.:** Miklós Jancsó - **f.:** Kornél Sziklai.

Emlékezz, ifjúság! (t.l.: Ricorda, gioventù!) - **r.**: Miklós Jancsó.

A Varsói VIT I-II-III (t.l.: Il Festival mondiale della gioventù di Varsavia, I-II-III) - **r.**: Miklós Jancsó - **f.**: Magyar József, Kornél Sziklai.

Egy délután Koppánymonostorban (t.l.: Un pomeriggio a Koppánymonostor) - **r.**: Miklós Jancsó - **f.**: Vidor Török.

1956 **Móricz Zsigmond** (t.l.: Zsigmond Móricz) - **r.**: Miklós Jancsó - **f.**: Sandor Bárcs.

1957 **Kina vendégei voltunk** (t.l.: Eravamo ospiti della Cina) - **r.**: Miklós Jancsó - **f.**: Félix Bodrossy.

Dél-Kina tájain (t.l.: Nel sud della Cina) - **r.**: Miklós Jancsó - **f.**: Félix Bodrossy.

Pekingi paloták (t.l.: Palazzi di Pechino) - **r.**: Miklós Jancsó - **f.**: Félix Bodrossy.

Színfoltok Kínából (t.l.: Macchie cinesi) - **r.**: Miklós Jancsó - **f.**: Félix Bodrossy.

1958 **Derkovits** - **r.**: Miklós Jancsó - **f.**: Tamás Somló.

1959 **Izotópok a gyógyászátban** (t.l.: Isotopi nella medicina) - **r.**: Miklós Jancsó - **f.**: János Berbely.

1960 **Az eladás müvészete** (t.l.: L'arte dello spettacolo) - **r.**: Miklós Jancsó, in collab. con Mártá Mészáros - **f.**: Sándor Bercs, János Berbély.

1961 **Az idő kereke** (t.l.: La ruota del tempo) - **r.**: Miklós Jancsó - **f.**: Árpád Szabó.

Alkonyok és hajnalok (t.l.: Crepuscoli e albe) - **r.**: Miklós Jancsó - **f.**: Anna Herskó.

1963 **Hej, te eleven fa** [Filastrocca popolare] - **r.**: Miklós Jancsó - **f.**: István Zöldi.

1966 **Jelenlét** (t.l.: Presenza) - **r.**: Miklós Jancsó - **f.**: János Kende.

Közelről: a vér (t.l.: Da vicino: il sangue) - **r.**: Miklós Jancsó - **f.**: Tamás Somló.

1970 **Füst** (t.l.: Fumo) - **r.**: Miklós Jancsó - **f.**: György Pintér.

Cortometraggi a soggetto

1958 **A város peremén** (t.l.: Ai margini della città) - **r.**: Miklós Jancsó - **f.**: Tamás Somló.

Il film racconta lo sforzo di liberazione di un gruppo di operai ungheresi travolti dagli anni della II guerra mondiale. L'attenzione del regista è rivolta alle classi popolari. Si avverte la necessità di un impegno politico profondo e senza compromessi, perché nascente da autentici problemi quotidiani di vita e di sopravvivenza. Vi è una grande capacità di organizzare delle masse in movimento, che fa pensare talvolta ad Ejzenstejn.

1959 **Halhatatlanság** (t.l.: Immortalità) - **r.**: Miklós Jancsó - **f.**: Tamás Somló.

Il film è dedicato alla memoria di György Goldmann, uno scultore operaio che morì perseguitato negli anni trenta. E' la storia di un artista che esce dal mondo delle proprie allucinazioni e trova nella realtà pulsante delle strade (operai, donne che faticano, bambini goffi ma reali) una più concreta materia per il proprio lavoro. Fu un film che suscitò molte discussioni tra i giovani cineasti ungheresi. Halhatatlanság *si stacca nettamente, in quanto a stile, dagli altri cortometraggi, testimoniando di una ricerca che appare molto diversa da quella poi intrapresa da Jancsó. Si tratta cioè di un film quasi barocco e con alcune immagini (i fuochi, il ribollire magmatico della materia) che fanno pensare a un autore da cui Jancsó è lontanissimo, cioè Cocteau. E' un esperimento di cinema « simbolico », messo al servizio di un discorso politicamente impegnato (ad esempio, il pugno di ferro che all'inizio spegne le candele, alla fine non vi riesce più: il fuoco della resistenza politica rinasce) e in cui si sente certamente un respiro potente. Ma a tali forme di espressionismo Jancsó non farà più ricorso.*

1960 **Három csillag** (t.l.: Tre stelle) - I ep. - **r.**: Miklós Jancsó - **sc.**: Lajos Galambos - **f.**: István Hildebrand - **scg.**: Tivadar Bertalan - **mo.**: Zoltán Farkas - **m.**: Ferenc

Farkas - **int.**: Eva Rutkai, Miklós Gábor, Lajos Básti, István Velenczei - **p.**: Mafilm, Budapest.

Il protagonista è un operaio incarcerato in un campo militare, perché accusato di un attentato. L'operaio si rifiuta di rivelare i nomi degli altri attentatori, si rifiuta di collaborare con l'ufficiale che lo detiene. Per i compagni in sciopero il suo sacrificio acquista un significato preciso. Già graffiante è il disegno del rapporto a sfondo sadico tra l'ufficiale e il suo prigioniero.

1961 **Indián történet** (t.l.: Un'avventura indiana) - **r.**: Miklós Jancsó - **f.**: János Berbély.

Indián történet *è un'esperienza singolare. Il destino degli Indiani d'America, dall'esistenza in tribù a contatto con una terra vergine alle lotte coi bianchi fino all'attuale integrazione nella società nord-americana, è raccontato attraverso un montaggio di fotografie d'epoca, di notevole efficacia espressiva.*

Lungometraggi

1958 **A harangok Rómába mentek** (t.l.: Le campane sono partite per Roma) - **r.**: Miklós Jancsó - **s., sc.**: Lajos Szilvási, Lajos G.'ambos - **f.**: Tamás Somló - **scg.**: Ferenc Ruttka - **mo.**: Zoltán Farkas - **m.**: Ivan Patachich - **int.**: Miklós Gábor, Vilmos Mendelényi, B. Ferenc Deák, Sándor Pécsi, Magda Gabi, Ferenc Ladányi, István Holl, József Fonyó - **p.**: Mafilm, Budapest.

E' la storia di un gruppo di scolari che si organizzano per la resistenza attiva durante l'occupazione tedesca dell'Ungheria, al tempo della II guerra mondiale, sotto la guida del loro maestro di scuola, guida non soltanto culturale e morale, ma politica. E' un film di stampo neo-realista, nonostante il carattere di parabola che la vicenda vorrebbe talvolta assumere. E' il film di un cineasta che vive in una nazione soffocata e che sperimenta l'impossibilità di un discorso esplicito. Il film ebbe pochissimo o nessun successo.

1962 **Oldás es kötés** (t.l.: Sciogliere e legare; **noto anche come** Cantata) - **r.**: Miklós Jancsó - **s.**: da un racconto di József Lengyel - **sc.**: Miklós Jancsó, Gyula Hernádi - **f.**: Tamás Somló - **scg.**: Ferenc Ruttka - **mo.**: Zoltán Farkas - **m.**: Bálint Sárosi e motivi di Béla Bartók - **int.**: Zoltán Latinovits (Ambrus Jarom), Miklós Szakáts, Andor Ajtay, Béla Barsi, Edit Domján, Gyula Bodrogi, Mária Medgyesi, István Avar - **p.**: Studio Hunnia, Budapest.

Budapest, anni 1960. E' la storia della crisi di un giovane medico che, insoddisfatto di una carriera brillante, quanto facile, deluso dalla mediocrità della società in cui vive, si piega su di sé ad esaminare il proprio passato, scoprendovi più d'una zona oscura. Ritorna in campagna, dal proprio vecchio padre contadino, e qui sperimenta la frattura tra il proprio mondo e quello del propro passato: frattura che, infine, lo porta a ritornare in città. Dietro di sé il giovane medico ha trovato soltanto una vicenda di egoismo, di volontà di non compromettersi, che lo rende complice di quella società dalla quale per un momento aveva voluto evadere. Non più dunque il mondo operaio, ma una Budapest occidentalizzata, borghese ed anche annoiata. Il film è raccontato in maniera sobria, senza cedimenti. E' evidente dal principio alla fine (e nella parte centrale in particolar modo) l'importanza dell'incontro con le opere di Antonioni. Forse, tuttavia, i vari momenti del racconto sono legati in una successione non ancora distesa. In altre parole, lo stile di Jancsó (cioè il suo atteggiamento nei confronti della realtà) ha ancora per un momento paura di se stesso.

1964 **Igy jöttem** (t.l.: Così sono venuto, **noto anche come** Il mio cammino) - **r.**: Miklós Jancsó - **s.**: da un racconto di Imre Vadász - **sc.**: Gyula Hernádi e Miklós Jancsó **f.**: Tamás Somló - **mo.**: Zoltán Farkas - **m.**: Zoltán Jeney (canzoni popolari ungheresi e russe, brani di Béla Bartók) - **int.**: András Kozák (Jóska, l'ungherese), Sergej Nikonenko (Kolya, il russo), János Görbe, Sándor Siménfalvy - **p.**: Mafilm, Studio IV, Budapest - **dr.**: 118'.

Degli adolescenti ungheresi errano all'avventura, alla fine della seconda guerra mon-

diale, mentre le armate sovietiche attraversano l'Ungheria sulla via di Berlino. Uno di essi, un giovane liceale, si stacca dal gruppo e continua a errare da solo. Fatto prigioniero dai russi, assiste come inebetito al meccanismo della prigionia e della concentrazione. Liberato per caso, viene assegnato come aiuto a un giovane soldato russo, guardiano di vacche in un casale isolato in una valle. I due non si comprendono. Il giovane liceale non cerca nemmeno, dapprima, di parlare al compagno; anzi, tenta di fuggire. Ma a poco a poco i due giovani imparano a comprendersi e anche a stimarsi. Si stabilisce tra di loro una tacita confidenza. Il liceale, che ha incontrato casualmente un gruppo di evasi ungheresi, rifiuta ora di fuggire per non procurare noie all'amico. Ma il giovane russo soffre per una vecchia ferita. Quando egli si aggrava, il liceale riesce a fermare un medico sulla via dell'esodo e lo costringe al casale dove l'amico è gravemente sofferente. E' troppo tardi. Il liceale rimanda libero il medico e poi egli stesso s'incammina. Giunto alla stazione, non può prendere posto sul treno dell'esodo, perché riconosciuto e percosso dal gruppo di ungheresi che aveva fermato sulla strada. Riprende allora, solo, il suo cammino.

E' un film assai bello, di semplice lirismo e luminoso nel suo estremo pudore. Una virile delicatezza segue la vicenda del giovane liceale, con un'ombra appena accennata di nostalgia. Il cammino del giovane, con tutti i suoi arresti e i suoi errori, sta a significare la difficile conquista di una maturità. Jancsó parte forse da una sensazione autobiografica, la svolge con commozione, ma con fermezza. Lo stile, adesso, con le sue lunghe e mosse inquadrature, con la preferenza accordata agli esterni e alla profondità di campo, con la semplicità della scenografia e della recitazione, anticipa le opere future.

1966 **Szegénylegények** (I disperati di Sandor) - **r.**: Miklos Jancsó - **s.**: da un romanzo di Zsiegismond Moricz - **sc.**: Gyula Hernádi, Miklós Jancsó - **f.**: Tamás Somló - **scg.**: Tamás Bonovich - **mo.**: Zoltán Farkas - **m.**: canzoni popolari - **int.**: János Görbe (Gajdor), Tibor Molnár (Kabai padre), András Kozák (Kabai figlio), Gábor Agárdy (Torma), Zoltán Latinovits (Veszelka), István Avar (un inquisitore), Lajos Öze (id.), Béla Barsi, József Madaras, János Koltai - **p.**: Mafilm, Studio IV, Bupadest - **di.**: Italnoleggio Cinematografico - **dr.**: 107'.

Siamo alla fine degli anni 1860, in Ungheria. Il governo austro-ungarico ha deciso d'annientare i ribelli. In un fortino isolato nella Grande Pianura, i gendarmi hanno rinchiuso centinaia di paesani per cercare tra di essi i ribelli, i seguaci di Sandor. Per farli parlare, i gendarmi fanno ricorso alla loro astuzia di aguzzini, cercando di suscitare i sospetti e gli odi reciproci. Ma Sandor non si trova tra i prigionieri e i suoi uomini si confondono tra gli altri. I gendarmi annunciano che i prigionieri saranno amnistiati se entreranno a far parte dell'armata imperiale. I disperati di Sandor cadono nella trappola: formano gruppo e si fanno così individuare. Presentato a Cannes, il film ebbe una vastissima risonanza. Con esso Jancsó si fece conoscere anche dal pubblico occidentale come uno degli autori cinematografici più maturi ed originari del cinema mondiale.

1967 **Csillagosok, katonák** (L'armata a cavallo) - **r.**: Miklós Jancsó - **asr.**: Zsolt Kezdi-Kovács, Ferenc Grunwalsky - **sc.**: Georgi Mdivani, Gyula Hernádi, Miklós Jancsó - **f.** (Agascope): Tamás Somló - **scg.**: Ferenc Kopp, Anatolij Burdo, Boris Čebotariov - **co.**: Maia Abar-Baranovskaia - **mo.**: Zoltán Farkas - **m.**: canzoni rivoluzionarie - **so.**: Zoltán Toldy - **int.**: Tatiana Konyukova (Elizaveta), Krystyna Mikolaiewska (Olga), Mihail Kozakov (Nestor), Victor Adviusko (Ivan), Bolot Beichenalev (Tshingiz), Sergej Nikonenko (l'ufficiale cosacco), Anatoli Jabbarov (il capitano Tselpanov), József Madaras (il comandante), Tibor Molnár (András), András Kozák (László), Jácint Juhász (István) - **dp.**: Jenö Götz - **p.**: Mafilm, Studio IV, Budapest/Mosfilm, Moskva - **o.**: Ungheria-Unione Sovietica - **di.**: Italnoleggio Cinematografico - **dr.** 90'.

1920. Guerra civile nei territori russi ai confini dell'Ungheria. Rossi e bianchi si affrontano in un susseguirsi di vittorie momentanee e di sconfitte improvvise, di conquiste di certi avamposti e di loro perdite. Alcuni rivoluzionari dell'armata a cavallo, dispersi dalla conquista zarista di un monastero adibito a villaggio militare, si ritrovano in una fattoria-ospedale. Ricongiuntisi a un gruppo organizzato che tenta di superare le linee dei bianchi, vengono da questi sterminati. Il discorso di Jancsó sull'uomo e sulla storia si cala in una tela epica mossa e continua, di grande e inquietante bellezza.

1968 **Csend és kiáltás** (Silenzio e grido) - **r.**: Miklós Jancsó - **sc.**: Gyula Hernádi, Miklós Jancsó - **f.** (Ultrascope): János Kende - **scg.**: Tamás Banovich - **mo.**: Zoltán Farkas - **int.**: András Kozák (István), Zoltán Latinovits (Kémeri), József Madaras (Karoly),

Mari Törőcsik (Terez), Andrea Drahota (Anna), László Szabó (poliziotto in borghese), Maria Gor Nagy, Kornelia Sallai, Ilona Schutz, István Bujtor, János Görbe, Ida Samenfalvy - **p.**: Mafilm, Studio IV, Budapest - **di.**: Italnoleggio Cinematografico - **lg.**: 2187 m.

1919. Governo di Horthy in Ungheria, regime di oppressione. La repubblica dei consigli è stata sconfitta, nel paese il vecchio ordine riprende il sopravvento. Comincia la repressione. Un giovane rivoluzionario trova rifugio in una fattoria: si trova dinanzi tre personaggi: due donne e il proprietario, marito della donna più anziana. Poco lontano v'è un posto di gendarmeria comandato da un ufficiale amico delle donne della fattoria e legato da un imprecisato rapporto con il giovane István. Mentre la polizia batte le campagne alla caccia di sovversivi, questi personaggi giocano il loro dramma. Il fattore viene avvelenato dalla moglie, che ha eletto István a sostituirlo. Il giovane rifiuta di farsi complice della donna, come rifiuta la protezione che l'ufficiale gli offre. Va a denunciare la donna, e in questo modo si costituisce. L'ufficiale gli offre l'arma con cui abbattersi e lo allontana. Poi torna sulla sua decisione e lo raggiunge. István si volta verso di lui e gli spara. Il discorso di Jancsó appare qui più rarefatto e nello stesso tempo più complesso: i destini individuali prendono rilievo maggiore.

1969 **Fényes szelek** (t.l.: Venti lucenti; **noto anche come** Ça ira!) - **r.**: Miklós Jancsó - **sc.**: Gyula Hernádi, Miklós Jancsó - **f.** (Agascope, Eastmancolor): Tamás Somló - **mo.**: Zoltán Farkas - **m.**: canzoni popolari e rivoluzionarie; « Marcia della Brigata Internazionale » di Paul Arma e Aladár Komjáth - **int.**: Andrea Drahota (Judit), Lajos Balászovits (Laci), András Bálint (András), András Kozák (il commissario di polizia), Kati Kovács (Térez), Benedek Tóth (il rappresentante della direzione centrale), József Madaras - **p.**: Mafilm, Studio IV, Budapest - **lg.**: 2349 m.

1945. Ungheria. La guerra è finita da pochi mesi. Come costruire il socialismo, come sconfiggere le ideologie del passato. Un gruppo di rivoluzionari (giovani di un Collegio popolare) entrano in una cittadella cattolica per portarvi la rivoluzione. E' un momento di entusiasmo per la gioventù ungherese, in una società che si poteva trasformare, prima che lo stalinismo bloccasse ogni sviluppo concreto. Dall'altra parte, la massa grigia dei seminaristi, con i loro professori e i loro vecchi libri. La dialettica si sviluppa anche all'interno del gruppo dei giovani rivoluzionari. L'entusiasmo iniziale si va sfaldando: i romantici, i puri vengono progressivamente esclusi. Arrivano i funzionari del partito, i burocratici. Riportano l'ordine, bloccano quel movimento di autentica libertà che i giovani avevano tentato. Il potere ha paura della rivoluzione. Gli esclusi ritrovano in una danza attorno a un falò la libertà del loro sangue. Li guida Judit, la rivoluzionaria inflessibile, colei che aveva scelto di sporcarsi le mani. Il potere ha vinto, ancora una volta. E' il primo film a colori di Jancsó. E' un'opera corale, calda, fremente. Di particolare interesse la funzione dei canti e delle danze, che esprimono, nascondono e travolgono alla pari dei movimenti di macchina e dei personaggi.

1969 **Téli Sirokkó / Sirocco d'hiver** (t.l.: Scirocco d'inverno) - **r.**: Miklós Jancsó - **s.**: Gyula Hernádi - **sc.**: Miklós Jancsó, Jacques Rouffio, Francisco Girod - **f.** (Agascope, Eastmancolor): János Kende - **scg.**: Tamás Banovich - **c.**: Zsuzsa Vicze - **mo.**: Zoltán Farkas - **m.**: Tihamér Vujicsics, su canzoni popolari croate - **int.**: Jacques Charrier (Marko), Marina Vlady (Maria), Eva Swann (Ilona), József Madaras (Markovics), István Bujtor (Tano), György Bánffy (Ante), Philippe March (Kovács), Pascal Aubier - **p.**: Mafilm, Studio I, Budapest / Les Films Marquise, Paris - **o.**: Ungheria-Francia - **dr.**: 80'.

1930. Serbia. Il movimento nazionalista jugoslavo, che fu detto degli ustascia, sta organizzando il regicidio di Alessandro III, che avverrà a Marsiglia. Marko, uno dei capi del movimento, nazionalista anarchico ed individualista, tenta di conservare la propria libertà di azione, di non farsi « assorbire ». Ma il tentativo fallirà. Marko rimarrà vittima del gioco di violenze cui egli stesso partecipa, il suo sogno di purezza si rivelerà impossibile. E una volta ucciso, verrà glorificato: un eroe morto diviene subito un mito da usare a proprio piacimento. E' il film in cui lo stile di Jancsó giunge alle sue estreme conseguenze: esso è composto di sole dodici inquadrature-sequenza. E' un film freddo, astratto, inafferrabile.

1970 **Égi bárány** (t.l.: L'agnello di Dio) - **r.**: Miklós Jancsó - **sc.**: Gyula Hernádi, Miklós Jancsó - **f.** (Eastmancolor): János Kende - **scg.**: Tamás Banovich - **mo.**: Zoltán Farkas - **m.**: canzoni popolari - **int.**: József Madaras (Peter Varga), Daniel Olbrychsky (Daniel), András Kozák, Lajos Balázsovits (il canonico), Mark Zala (il prete),

Anna Széles (Maria), Jaroslava Schallerova (Maddalena), János Koltai - **p.**: Mafilm, Budapest - **dr.**: 91'.

1971 **La pacifista** - **r.**: Miklós Jancsó - **ar.**: Josca Pilissy - **asr.**: Daniele Sangiorgi - **s.**: Giovanna Gagliardo - **sc.**: Giovanna Gagliardo, Gyula Hernádi, Miklós Jancsó - **f.** (Eastmancolor, stampato in Technicolor): Carlo Di Palma - **om.**: Alberto Spagnoli, Giuseppe Di Biase - **efs.**: Enzo e Alvaro Di Liberto - **scg.**: Pietro Poletto - **arr.**: Renato Postiglione - **c.**: Luca Sabatelli - **t.**: Giulio Mastrantonio - **mo.**: Alberto Moro - **as. mo.**: Leonardo Palmieri - **m.**: Giorgio Gaslini, diretta dall'autore - **ca.**: « Contessa » di Paolo Pietrangeli cantata da Giovanna Marini, Paolo Pietrangeli e Gianni Nebbiosi - **fo.**: Amedeo Casati - **int.**: Monica Vitti (Barbara), Pierre Clementi (lo Sconosciuto), Daniel Olbrychsky, Peter Pasetti, Piero Faggioni, Gino Lavagetto, Sergio Tramonti, Ottavio Fanfani, Cristiano Minellone, Jean Pierre D'Artois, Daniel Pommereulle, Luigi Pignatelli, Riccardo De Stefanis, Francesco Carnelutti, Yvon Tayolr, Baby Sun - **dp.**: Emanuele Sangiorgi - **pe.**: Giuseppe Brun, Stefano Ubezio - **p.**: Cinematografica Lombarda S.p.A., Milano / O.C.F. di René Thevenet, Paris / Neue Emelka, München - **o.**: Italia-Francia-Repubblica Federale Tedesca, 1971.

Milano, 1970. Barbara, una giornalista televisiva « impegnata », partecipa, per documentarle, alle manifestazioni politiche e studentesche. La donna, malcerta di sé dietro la facciata professionale, e incapace di trovare un aiuto lucido presso gli amici, gli uomini che conosce, benché dunque abbandonata a se stessa e alle proprie paure in un mondo freneticamente ostile e anche ossessivo, non può che venire coinvolta dagli eventi che scuotono la città. Quando sta per attuare un'improvvisata evasione con un oscuro giovane che da tempo la perseguiva e la ossessionava (ma che lei si era rifiutata di denunciare alla polizia), rimane anch'essa vittima di quella violenza. Il giovane viene ucciso dai suoi compagni di squadriglia (fascista), mentre lei si ritrova tra le pareti del commissariato. Qui, mentre fuori i giovani premono con le loro grida, si vede trattata come una nevrotica. Ma trova la forza di scaricare una pistola su uno dei giovani fascisti (lo Straniero), che si aggira tranquillo tra quelle pareti, seguendola. Il suo gesto acquista il senso di una rivolta istintiva (e necessariamente violenta). Mentre, stordita, Barbara viene portata via, dei giovani anarchici di sinistra, penetrati nel cortile del commissariato, recitano il loro verbo di rivolta globale. Benché trovatosi a lavorare con strumenti a lui inadatti (divi e sistema produttivo occidentali), Jancsó conserva una sostanziale coerenza al suo discorso. La voluta oscurità di molte situazioni è trattata questa volta con mezzi più « spettacolari ». Ma è una spettacolarità largamente positiva nella misura in cui il film comunica un messaggio di rivolta contro l'oppressione e la violenza inutile.

(*a cura di* Claudio Taddei)

ATTUALITA'
E DOCUMENTAZIONE

INCONTRO CON L'AUTORE
PAUL WILLIAMS: LA RIVOLUZIONE «DAL» SISTEMA

Si dice che lei sia stato studente prima ad Harvard e poi a Cambridge, cioè nella più illustre università americana e nella più illustre università inglese. Il che sarebbe un caso unico, crediamo, per un regista cinematografico. Cosa c'è di vero in questa voce?

Be' anche se la cosa può essere imbarazzante, è vera. A Harvard ho studiato psicologia della percezione. Mi interessavo molto, allora, alle questioni di psicologia, soprattutto di psicologia sperimentale. Poi mi son recato in Gran Bretagna e sono stato ammesso all'Università di Cambridge. Ma debbo confessare che la ragione principale che mi spinse a farlo fu il desiderio di evitare il servizio militare. Eravamo nel 1964, ero molto turbato per quello che succedeva in Vietnam e non avevo voglia di esservi coinvolto. Così approfittai di una legge che consentiva l'esonero — o meglio, il rinvio — dal servizio militare ai giovani che studiavano presso una qualificata università straniera. Ma intanto i miei interessi erano alquanto mutati rispetto all'epoca di Harvard. A Cambridge seguii il corso di belle arti. Dopo un anno però tornai negli Stati Uniti.

E il servizio militare?

Mi pizzicarono, ma dopo avermi sottoposto a una lunga serie di « test » conclusero che io ero « psicologicamente inadatto » a fare la guerra; e così fui libero.

Un po' come l'Arlo Guthrie di Alice's Restaurant.

Proprio così. D'altro canto io somiglio un po', anche fisicamente, ad Arlo Guthrie.

Una volta libero, ha cominciato a occuparsi di cinema?

In verità ho cominciato a interessarmi al cinema già prima, al tempo dell'università. Dapprima vedendo film e discutendone con gli amici della facoltà. Poi tentando di farlo praticamente. A Cambridge, mentre studiavo belle arti, realizzai quattro cortometraggi, due in 16 mm. e due in 35. I primi s'intitolavano *Chanzeaux* e *Don't Walk*, gli altri *Crew* e *Girl*. In *Don't Walk* seguivo le passeggiate degli studenti dell'università, e cercai di sperimentare una nuova tecnica di ripresa cinematografica. *Crew* fu realizzato durante la gara annuale di canottaggio tra gli studenti di Cambridge e quelli di Oxford. *Girl* ebbe un premio in Gran Bretagna. Partecipai anche al Festival di Oberhausen nel 1966. ma non mi ricordo più con quale di questi cortometraggi.

Si tratta finora, a quanto sembra di capire, di un'attività sperimentale, quasi cineamatoriale. Come è avvenuto il passaggio al cinema professionale?

Tornato in America cominciai a riflettere sulle mie esperienze di vita, e a gettar giù degli appunti. E siccome non mi pareva che avessero grandi pregi letterari, pensai di dargli la forma di un soggetto cinematografico. Così nacque il copione di *Out of It*. Per parecchi mesi lo andai proponendo a varie case cinematografiche, ma mi venne sempre rifiutato. Non che non piacesse: spesso non lo leggevano nemmeno, ma mi dichiaravano che ero troppo giovane perché mi potesse essere affidata la regia di un film. Eravamo nel 1967, il cinema americano era ancora in gran parte legato ai vecchi schemi e persisteva una notevole diffidenza verso il cinema d'autore e la politica dei giovani. D'altro canto quel soggetto era molto personale, molto autobiografico, e non avrei potuto permettere che venisse realizzato da altri. Finalmente trovai un amico che mi prestò il

danaro, e così potei realizzare il film, a bassissimo costo. Un altro amico che mi aiutò moltissimo fu Jon Voight, il quale accettò di interpretare uno dei ruoli principali.

Come fu accolto il film?

Out of It è rimasto per molto tempo in archivio. Soltanto adesso sta uscendo negli Stati Uniti. Quest'anno comunque è stato inviato al Festival di Berlino, dove ha riscosso un certo favore presso la critica. Comunque, malgrado le difficoltà di distribuzione, quel primo film mi procurò un contratto per un secondo film, con lo stesso produttore. Il soggetto lo trovai in un romanzo di Hans Koningsberger, uno scrittore olandese da venti anni emigrato in America, il quale ha collaborato con me alla stesura della sceneggiatura. Anche *The Rivolutionary* è stato realizzato in piena indipendenza, e il risultato è parso interessante. Questa volta il produttore non ha incontrato troppe difficoltà per trovare una distribuzione importante come quella dell'United Artists. Ma anche qui, al momento del « lancio », sono stati dei guai. Il grande successo conseguito da *The Midnight Cowboy* è stato un grave handicap per *The Revolutionary*. Si è pensato che ormai Jon Voight dovesse essere trattato come una stella di prima grandezza, e che non fosse il caso di bruciarlo presentandolo come protagonista di un film a basso costo e di risultati commerciali presumibilmente modesti. La presentazione del film agl'Incontri di Sorrento ha permesso comunque di sbloccare la situazione: la United Artists si è decisa a presentarlo in tutto il mondo.

Parliamo dunque del Rivoluzionario. *Il suo atteggiamento verso il protagonista e in genere verso i giovani contestatari è indubbiamente di simpatia e di partecipazione, tanto che non si fa fatica a riconoscere anche in questo secondo film elementi autobiografici. Tuttavia, a conti fatti, più che un film sulla necessità di fare la rivoluzione,* The Revolutionary *sembra un film sulla impossibilità, o la inutilità, di fare la rivoluzione. L'inquadratura finale, a quadro fisso, con il protagonista immobile con la bomba in mano, che non sapremo mai se scaglierà o meno contro il giudice, simbolo del potere borghese, è significativa. Chiesto brutalmente, lei crede nella rivoluzione?*

Certo; io sono per la rivoluzione, ma mi rendo conto che si debbono creare le condizioni adatte per attuarla. Credo anche in un cinema rivoluzionario, che può essere di grande aiuto per la rivoluzione.

Ma qui nasce una difficoltà. Fare del cinema rivoluzionario lavorando dentro il sistema, cercando i contratti, le distribuzioni, le partecipazioni ai festival le sembra che sia la strada più diretta ed efficace? Che cosa vi aspettate voi giovani registi di sinistra dalle grandi case americane? Lei fa dei film in piena indipendenza, dice, con i soldi di un produttore amico. Ma poi deve cercarsi, o lui deve cercarsi, una distribuzione, che sia la United Artists o altra casa simile. Crede che la United Artists permetterà mai che quella bomba venga veramente scagliata? Parlo metaforicamente, s'intende, perché nel caso specifico quel finale sospeso mi pare una intuizione assai felice, che aderisce plausibilmente all'insicurezza ideologica e al rovello morale che caratterizzano il protagonista del film. Ma resta l'interrogativo: quanto spazio c'è oggi, nella produzione cinematografica americana destinata al pubblico, per un film autenticamente rivoluzionario?

La domanda è pienamente legittima, ma investe una serie complessa di problemi. Difficile dare una risposta. Fino a che punto sia possibile oggi fare film rivoluzionari, e fino a che punto noi siamo dei registi rivoluzionari, questo è un problema che non saprei risolvere tanto facilmente. Una cosa però è certa: le grandi compagnie, in America come altrove, ma più che altrove, sono continuamente alla ricerca di soggetti, di film, di « filoni » che possano conseguire un grande esito commerciale. Fiutano il gusto del pubblico, lo secondano, cercano di soddisfarlo. E se la richiesta si rivolge verso film d'impegno ideologico, o anche verso film in certa misura rivoluzionari, non stanno a pensarci due volte. Bisogna approfittare di questo. In un sistema in cui tutto il potere è nelle mani dei capitalisti, è già un fatto rivoluzionario utilizzare questo potere per fare dei film che si rivoltano contro di esso. Esistono molti film rivoluzionari prodotti e pagati dal grande capitale americano.

Nel suo film si avverte, oltre a una indubbia partecipazione e « simpatia », anche una buona dose di ironia. Sembra che tutto il da fare che si danno, nel film, i gruppi contestatari, gli anarchici, i dinamitardi, sia visto in chiave di sottile ironia, come verso chi giochi alla realizzazione di un'impresa impossibile, e che forse sa che è impossibile. Qual'è il suo atteggiamento verso questo modo di tentare la rivoluzione come quello attuato dal protagonista del film e dai suoi amici?

Il film è stato concepito più di due anni fa, e in quell'epoca io ero combattuto tra una concezione puramente teorica della rivolu-

zione e il passaggio all'azione, alla pratica della violenza. Il film riflette questo stato d'incertezza. Ero a un bivio: ora credo di essere arrivato a una conclusione. Ma questo è un bivio che si presenta a tutti, specialmente in America. Esistono due tendenze: quella dei negri, che ammazzano i poliziotti, e quella dei bianchi, che si agitano nei campus universitari, che preparano attentati dinamitardi e poi ne attuano uno su dieci, e per il resto discutono e teorizzano, ma non vanno più in là. Sono due strade, due cammini altrettanto lunghi a percorrersi. Quale sia la strada da seguire, quella che in prospettiva darà risultati più concreti, è estremamente difficile stabilirlo.

Nel film viene anche adombrato un interessante rapporto tra gli ambienti rivoluzionari e la borghesia. Il protagonista del film lancia una sfida alla borghesia seducendo una ricca fanciulla che lo rimpannucsia, gli dà da mangiare, lo aiuta in vari modi. Ma poi succede che lui s'innamora di questa fanciulla. E' azzardato vedere in tutto questo una parabola del rapporto tra rivoluzione e borghesia?

Tutti i rivoluzionari bianchi sono borghesi, e lo è anche il protagonista del mio film, il quale è di estrazione piccolo-borghese, e ritiene che in fondo i rivoluzionari possono trarre alimento dalla borghesia per combatterla con le sue stesse armi. I soldi della borghesia possono essere utilizzati per fare la rivoluzione. Io stesso vengo pagato per fare dei film, e impiego questo danaro per contribuire in qualche modo alla resistenza alla borghesia capitalistica.

Ma non le sembra che questo machiavello sia un po' ingenuo e scoperto, e finisca per permettere alla borghesia di svuotare i movimenti contestatari annettendoseli, integrandoli, come suol dirsi, nel sistema?

E' possibile, ma non si può fare altrimenti. Ammetto di vivere in bilico fra due mondi. E' una situazione ambigua, ma d'altro canto l'ambiguità è la condizione ideale per un artista.

La domanda che segue è forse resa superflua da quanto lei ha dichiarato finora. Per un rinnovamento del cinema americano, che è poi come dire, in prospettiva, della società americana, crede che possa essere più utile il cinema « underground » o un tipo di cinema come il suo?

Dal punto di vista delle sperimentazioni linguistiche l'« underground » può ancora avere la sua importanza. Ma è un gruppo ormai in dissolvimento. Restano piccoli nuclei destinati a sparire gradualmente. E tutto il loro anticonformismo radicale sarà stato, da un punto di vista pratico, abbastanza sterile. D'altro canto io credo che il cinema, per essere efficace e comunicare qualcosa a un pubblico vasto, debba servirsi di un linguaggio semplice, chiaro. Questo è uno dei miei sforzi costanti: usare la macchina da presa nel modo più usuale e comprensibile. Non è che io rinunzi ad avere uno stile, o a cercare di averlo, ma credo che lo stile possa esser conseguito appunto attraverso la semplicità.

Qual è l'atteggiamento dei giovani registi americani nei confronti della « vecchia guardia », nei confronti di quei registi che un tempo furono considerati maestri e che oggi, più che essere messi in discussione o magari rifiutati in blocco, vengono sottoposti a periodiche revisioni, demolizioni o rivalutazioni tanto frequenti quanto, si direbbe, immotivate e acritiche?

Una volta discutemmo animatamente con degli amici. Si parlava di cinema e di registi, una specie di gioco di *in* e *out*. La parola d'ordine sembrava essere: Ford è *out*. Non ero d'accordo, e non sono d'accordo. Io non amo lo stile caotico di certi giovani; preferisco attenermi a uno stile sobrio, chiaro, attraverso il quale si capisca quel che si vuol dire. Per questo non posso non amare un Ford, e il tipo di cinema di cui egli è espressione.

E i più giovani? Quelli della generazione di mezzo? I Kazan, e più ancora i Penn, i Peckinpah?

Spesso sono sinceri, ma sono bene inseriti nel sistema.

E lei?

Può darsi che un giorno mi ritroverò anch'io bene inserito in un sistema che rifiuto. Ma non l'avrò fatto apposta.

(a cura di *Guido Cincotti*)

TITO GUERRINI
CINEMA AMERICANO: RIVOLUZIONE NELLA TRADIZIONE

« Questa poesia della vita giovane, goduta come una bella avventura forte e semplice, tesa dalle sue origini terrestri alla conquista di tutto un mondo... » [1]. *Con queste parole Cesare Pavese parla di « Free Air », romanzo di Sinclair Lewis, datato 1919. A pensarci bene, parole simili potrebbero essere usate per* Easy Rider: *il cinquantennio intercorso tra le due opere — il libro e il film — sembra avere un'importanza assai relativa e comunque limitata al mutamento delle mode, non certo dell'essenza. Ancora Pavese: « Non credo di essere stato il solo in Italia a cercare il mio primo Dos Passos per la scossa provata alla visione della* Folla. *Girava allora la voce che King Vidor avesse cavato il film da "Manhattan Transfer". E di "Manhattan Transfer" si dicevano grandi meraviglie come del libro più originale e profondo scritto in America in quegli anni. Pareva strano che un così bel film fosse già stato un bel romanzo »* [2]. *Raffrontare dunque (è questo il senso della citazione) il cinema (e la letteratura) americano di vari decenni or sono con le più probanti manifestazioni, in celluloide o su pagina, dell'America d'oggi, può condurre a scorgere il nesso profondo che lega il presente al passato, e magari il processo intuitivo che proiettò le manifestazioni del passato nel futuro (cioè, nel presente).*

Perciò quando si afferma: « Hollywood se meurt, Hollywood est mort! » [3], *ma ci si preoccupa di aggiungere che « .. pareil au phénix, et incarnation même de ce capitalisme qui, malgré les prévisions, se refuse à périr, Hollywood, chaque crise traversée, ressurgit, différent et pareil à lui-même... »* [4], *è chiaro che ci si vuole attenere unicamente allo sviluppo (o alla depressione) industriale del cinema americano; fattore senza dubbio essenziale per la sussistenza di detto cinema, ma comunque non completamente determinante (anche se influente) per quanto riguarda il suo interiore evolversi in senso estetico, morale, umano e sociale. Il discorso sul presunto (o effettivo) rinnovamento del cinema americano, sulle sue reali (o pretese) istanze innovatrici è — in effetti — un altro: né si può pretendere, a meno di non essere accusati di « illustrativa » superficialità critica, di addossare la responsabilità della crisi all'« arrivo dei banchieri in California »* [5]. *Quando infatti Francesco Bolzoni afferma che « già una quindicina di anni fa, in un romanzo intitolato "Hollywood nuda"* [6], *il regista Richard Brooks rivelava che le decisioni riguardanti l'industria del cinema venivano prese a Wall Street »* [7],

1 CESARE PAVESE, « Saggi letterari », Torino, Einaudi, 1968.
2 CESARE PAVESE, op. cit.
3 PAUL et JEAN-LOUIS LEUTRAT, « Jeune cinéma américain », Lyon, Premier Plan, 1967.
4 PAUL et JEAN-LOUIS LEUTRAT, op. cit.
5 FRANCESCO BOLZONI, **Hollywood cambia rotta**, in « Il Dramma », n. 9, settembre 1970.
6 Il titolo originale del romanzo è « The Producer ».
7 FRANCESCO BOLZONI, loc. cit.

egli non fa che ribadire una verità incontestabile: più che logico apparendo il fatto che, in un paese a regime capitalistico, ogni cosa che ha a che fare con l'industria, dal petrolio al cinema, sia per sua natura soggiacente allo strapotere dell'alta finanza.

Il discorso sul nuovo cinema americano è dunque un altro: se il predominio industriale l'ha sempre fatta da padrone, se ogni film — anche se animato da propositi rivoluzionari o innovatori — porta, indelebile, quel marchio « made in Hollywood » che ne condiziona e limita gli interessi e le istanze, ciò non vuol dire che la ricerca della « novità » non vada effettuata nell'ambito delle condizioni oggettive in cui il prodotto si trova. Portare la questione al di fuori di queste direttrici può indurre a formulare un discorso astratto, se non addirittura di comodo: come astratte, o di comodo, sono molte contestazioni dei giorni nostri. Il che, peraltro, non significa voler sottovalutare l'indubbia carica di impegno sociale che caratterizza il nuovo cinema americano: al contrario, tenendo anche conto che — bene o male — di tale impegno sociale il cinema americano risulta intriso da almeno quarant'anni a questa parte, vuol dire guardare alle cose con occhio realistico, riconoscendo magari in qual misura e fino a qual punto le nuove correnti abbiano fatto tesoro delle esperienze del passato.

L'ultima frontiera del cinema americano è strettamente legata — né potrebbe essere altrimenti — alle tumultuose risultanze espresse in campo sociale, politico, letterario. E' legata — anche — alle esperienze dell'« underground » e a quelle degli studenti dei « campus ». E' legata, in una parola, al mito stesso dell'America. Un mito che sopravvive ad onta dei famosi versi di Ginsberg: « Hollywood marcirà nei mulini a vento dell'eternità... Sì, Hollywood avrà quello che si merita »[8]. Il mito sopravvive, dunque, ad onta di ogni disperazione e di ogni ribellione: anzi si alimenta proprio di quella ribellione disperata, trovandovi — assieme all'oscura coscienza della propria crisi — la forza per sopravvivere. Ma questo accade in America, se vogliamo, da sempre: la contraddizione e il contrasto hanno costituito il pane quotidiano degli americani fin dall'epoca — troppo facilmente definita « favolosa » ed « epica » — del West selvaggio. A tal proposito Kenneth Allsop è quantomai esplicito: « E' discutibile che il cowboy *fosse un'eccezione all'uniformità e allo squallore del West, mentre sembra probabile che esistesse in realtà un più genuino mordente nella sua vita considerata in rapporto al lavoro faticoso dell'agricoltore »[9].*

La realtà, insomma, era — ed è — ben diversa. Quel che di favoloso poteva esserci, per un occhio superficiale, era proprio l'atto della fuga da questa realtà: una fuga rabbiosa, anche se tinta di superficiale bonomia, come ne « Il vagabondo », canto popolaresco degli anni 1890, in cui si dice: « Perché io sono un vagabondo, un vagabondo buontempone, / sono un avventuriero errante della miseria, e dannato per la birra »; o come ne « Il figlio di un saltimbanco », uno dei primi canti « bobo » americani: « Sono un aventuriero errante della miseria / Vengo da Tippery Town ».

Quanto di questa situazione è cambiato, in America, dopo circa un secolo? Esteriormente moltissimo, interiormente nulla o quasi. Passando attraverso Jack London, Scott Fitgerald e Sinclair Lewis, attraverso il « New Deal » e Faulkner, attraverso John Ford e Billy Wilder, ci si trova oggi di fronte a uno stato di cose pressoché identico: e gridare al miracolo del rinnovamento nell'ambito del cinema americano, ha un sapore alquanto anacronistico. Non inutilmente, mi sembra, Fausto Montesanti ha osservato, in un suo saggio sul « western »: « Il culto del film western si basa essenzialmente su un grosso equivoco: sulla convinzione cioè che tale genere, anche nelle sue manifestazioni artisticamente

[8] ALLEN GINSBERG, « Howl, and Other Poems », San Francisco, 1956.
[9] KENNETH ALLSOP « Hard Travellin' - The Hobo and his History » New York, Hodder and Stoughton, 1967 (trad. it. di Elena Clementelli: « Ribelli vagabondi nell'America dell'ultima frontiera », Bari, Laterza, 1969).

meno impegnative, tragga la sostanza della sua ispirazione da una precisa realtà storica — la graduale conquista dei territori occidentali da parte del popolo americano nel corso dell'Ottocento e il conseguente lento avanzare della "frontiera" — e che sia stato sempre l'eco fedele di drammi e personaggi, conflitti e stati d'animo riferentisi in maniera più o meno diretta alla grande leggenda del Far West » [10].

E' chiaro che il discorso specifico sul « western » può essere riportato — con varianti appena percettibili — al cinema americano nella generalità: risultando, in tal guisa, il protagonista di Midnight Cowboy *(Un uomo da marciapiede, 1969) parente stretto (anche se, in certo senso, degenere) del Ringo di* Stagecoach *(Ombre rosse, 1939) o di quanti altri « eroi » il cinema americano ci ha presentato da allora, e non soltanto nel « western ».*

Una prima tendenza innovatrice si avverte già negli anni Cinquanta quando il giornalista-operatore Morris Engel gira The Little Fugitive *(Il piccolo fuggitivo, 1952): un tema « realistico » (per non dire addirittura « neorealistico ») che Engel prosegue poi, con minor risonanza, in* Lovers and Lollipops *(1956) e, soprattutto, in* Weddings and Babies *(1958) che resta — a tutt'oggi — il suo film migliore. Una corrente di rinnovamento è indiscutibilmente in atto: lo dimostra ancora* Marty *(Marty, 1955) di Delbert Mann, trasposizione cinematografica di un originale televisivo di Paddy Chayevsky, girata interamente a New York nel quartiere di Bronx.*

« En 1957, au moment où la crise de Hollywood se manifeste dans toute son acuité, John Cassavetes réalise Shadows. *Avant* Shadows, *le cinéma independant américain existe en tant que virtualité. Après* Shadows *il va devenir une réalité »* [11]. *Che* Shadows *(Ombre, 1957; ed. 1961) abbia una sua fisionomia e una sua collocazione nell'ambito del « New American Cinema » (di cui anzi Cassavetes è considerato il caposcuola) è un fatto indiscutibile: discutibile invece è l'atteggiamento che molta critica (specialmente francese) ha assunto, non tanto col metterne in risalto le qualità innovatrici, quanto con l'ingigantirne le risultanze. Sicché può risultare esatto a classificare il film, e a delimitarne la portata, quanto affermato da Giulio Cesare Castello: « Il suo limite consiste nel suo impressionismo che, se consente intuizioni immediate di non adulterata umanità, non permette d'altro canto un approfondimento dei vari temi proposti allo spettatore »* [12]. *I limiti del « messaggio » di Cassavetes, del resto, hanno trovato conferma nei suoi posteriori compromessi con Hollywood:* Too Late Blues *(1962); e con Stanley Kramer:* A Child Is Waiting *(Gli esclusi, 1963).*

Il discorso può essere analogo anche per l'ex danzatrice Shirley Clarke, che con The Connection *(1961) non riesce ad andare al di là della constatazione dei mali provocati dalla droga, senza riuscire peraltro ad approfondirne in modo convincente le istanze umane; mentre un maggior approfondimento si verifica nel successivo* The Cool World *(1963), dove la vicenda del ragazzo negro di Harlem sottintende una vocazione realistica e un impegno sociale e morale del regista. Dopo* The Quiet One *(L'escluso, 1949), Sidney Meyers, il capostipite della « scuola di New York », realizza* The Savage Eye *(1960), unitamente a Ben Maddow e Joseph Strick: ma, al di là della rappresentazione di taluni crudi aspetti di vita americana, l'opera si esaurisce in una bellissima lezione di tecnica della ripresa. Il più coerente, oltreché più consapevole e impegnato, regista del « New American Cinema » è forse Lionel Rogosin con i suoi realistici, traslucidi e perfettamente « impattati » film-inchiesta:* On the Bowery *(1956; ed. 1957) sulla miseria e la degradazione del sottoproletariato newyorkese e* Come Back, Africa *(1958; ed. 1960) sulle terribili condizioni dei negri nel regime razzista del Sud Africa. La coe-*

10 FAUSTO MONTESANTI, **Le origini del « Western »: crepuscolo di una mitologia**, in « Bianco e Nero », anno XXIX, nn. 1/2, gennaio-febbraio 1968.
11 PAUL et JEAN-LOUIS LEUTRAT, op. cit.
12 GIULIO CESARE CASTELLO, **Cassavetes, John**, in « Enciclopedia dello spettacolo », Aggiornamento 1955-1965, Roma, Unione Editoriale, 1966.

renza e l'« impatto » di Rogosin sono un po' la chiave, mi sembra, per cogliere gli aspetti più vitali e approfonditi delle nuove correnti cinematografiche americane: laddove, al di là di ogni « ismo » e di ogni sovrastruttura, il regista tende, secondo sue esplicite dichiarazioni, a cogliere gli aspetti spontanei della realtà, esprimendo l'intima vita della gente. Un'altra dimostrazione, seppure ve ne fosse ancora bisogno, che i migliori risultati non si ottengono con le complicazioni, bensì con l'uso adeguato dei mezzi più semplici.

E ancora di « complicazione » si tratta nel caso di Jonas Mekas, nonostante quel suo — non so quanto ragionevolmente — famoso Guns of the Trees *(1961) che, sulla scorta delle poesie scritte e recitate da Allen Ginsberg, « tentò di dar corpo alle intuizioni culturali, agli impulsi affettivi, alle angosce e alle speranze di salvezza della nuova generazione americana, di fronte agli agghiaccianti interrogativi morali del nostro tempo (...) Il film (...) trovava forse nella sua natura di affannosa, assoluta rivolta, un ostacolo a quel rapporto con la "gente" che intendeva stabilire. Il suo linguaggio, inoltre, abbondava di astratti furori, di decadentismi ingombranti, mentre certo velleitarismo irrazionale, veniva a sottolineare i costituzionali vuoti ideologici della rivolta in genere, e di Mekas in particolare »* [13].

Si fa strada, frattanto, il movimento « underground »: Jack Smith dedica il suo Flaming Creatures *(1963) ai travestiti e ai masturbatori; Jack Garfein — che già aveva esordito con* The Strange One *(Un uomo sbagliato, 1957) in cui non mancavano implicazioni omosessuali e masochistiche — parte da uno spunto stimolante in* Something Wild *(Momento selvaggio, 1962), per poi concludere melodrammaticamente; né molto di diverso accade ai vari Robert Breer, Arnold Gassan Raymond Saroff o Theodore J. Flicker: il sintomo di rinnovamento è troppo spesso casuale, intellettualistico, anarchico. Proprio per questo, ci si rifugia spesso e volentieri nel sesso: è il fattore « istintivo » per definizione, non ha bisogno di sforzi interpretativi. Nasce così la storia dello scrittore sterile e della ballerina in* Greenwich-Village Story *(1963) di Jack O' Connel; e si passa dalle gratuite voluttuosità di Ron Rice e di Ed Emschwiller alle iniziazioni pederastiche di Gregory Markopoulos, alle metafore visive di Stan Brakhage. Sembra chiaro, a questo punto, che l'« underground » non riesce ad andare al di là di un puro fatto sperimentale: e, in quanto tale, non è certo esemplificazione valida per l'affermazione di un rinnovamento di determinate tendenze del cinema americano. Tutt'al più esso esiste e si afferma come « curiosità » (anche culturale): ma i fermenti derivanti da tale « cultura » non sono tali da incidere sulla totalità strutturale (e anche sociale) del prodotto.*

Ancora una volta, per rinvenire reali tendenze innovatrici nel cinema americano, bisogna rivolgersi a registi e ad opere che, in un certo senso e con molti limiti, cercano di parlare un linguaggio nuovo tenendosi nell'ambito di quel vecchio linguaggio che, a torto o a ragione, nel bene e nel male, ha costituito e costituisce la « forza » (e la « crisi ») del cinema americano. Lo stesso Easy Rider *(Easy Rider, 1969) di Dennis Hopper che va considerato il « non plus ultra », fino ad ora, di questa tendenza al rinnovamento, è un film da considerarsi sostanzialmente « tradizionale ». Tradizionale nel senso migliore, però, vale a dire tanto più convincente quanto più il lavorio di rinnovamento viene effettuato « dall'interno » e nel rispetto di certe formule che, per il cinema americano, corrispondono ad espressioni vitali. Quali sono dunque i film e gli uomini — più o meno validi — dell'ultima frontiera? Oltre al già citato Hopper, farei i nomi di Arthur Penn, Sam Peckinpah, Sidney Pollack. E' possibile che questi nomi facciano gridare allo scandalo i « puristi » ad ogni costo: si potrà obiettare, tra l'altro, che i loro compromessi con Hollywood sono fin troppo evidenti. E' vero, Penn o Pollack o Peckinpah non possono essere sottoposti ad equanime giudizio critico, senza considerare — come aggravante — il loro « marchio » hollywoodiano. Ma se, come dicevo all'inizio, è necessario fare*

[13] CLAUDIO BERTIERI, **Mekas, Jonas,** in « Enciclopedia dello Spettacolo », Aggiornamento 1955-1965, Roma, Unione Editoriale, 1966.

la debita differenziazione tra arte del film e industria, è altrettanto necessario constatare che i film prodotti in U.S.A. al di fuori dell'industria (intesa nel senso migliore, cioè come rispetto della tradizione) non sono mai andati — o quasi — al di là della casuale avanguardia: sono rimasti, cioè, dei fatti isolati, che non fanno testo, anche se tuttora l'« underground » prolifica a ritmo velleitariamente impressionante. In altri parole, film come Bonnie and Clyde *(Gangster Story, 1967) e* Alice's Restaurant *(Alice's Restaurant, 1970) di Arthur Penn,* They Shoot Horses, Don't They? *(Non si uccidono così anche i cavalli?, 1969) di Sidney Pollack,* The Wild Bunch *(Il mucchio selvaggio, 1969) e* The Ballad of Cable Hogue *(La ballata di Cable Hogue, 1970) di Sam Peckinpah, o — in maniera diversa — come* The Honeyoon Killers *(I killers della luna di miele, 1969) di Leonard Kastle, che richiama — con agghiacciante e spoglia crudezza — i fasti del gangsterismo, o come* Diary of a Mad Housewife *(Diario di una casalinga inquieta, 1970) e* Trilogy *(t.l.: Trilogia, 1968) di Frank Perry, che, in certo senso, conferiscono un linguaggio nuovo a certi aspetti della « sophisticated comedy », sono opere che resteranno: ad onta dei loro limiti, anzi proprio in grazia di questi. Opere che, oltretutto, svolgono il tanto auspicato discorso « sociale » di cui il cinema (non soltanto quello americano) ha acuto bisogno: ma lo svolgono implicitamente, interiormente, anche se inevitabili compromessi con l'industria ne delimitano l'interesse e la portata.*

La seconda guerra mondiale e il susseguente dopoguerra portano nel cinema americano di produzione media una sorta d'isterilimento per quanto riguarda l'impegno: la cosa è naturale, in quanto gli sforzi produttivi di Hollywood sono tutti convogliati verso la propaganda patriottica, con tutta la retorica che ovviamente ne deriva. E' l'epoca di Sergeant York *(Il sergente York, 1941) di Howard Hawks, di* Mrs. Miniver *(La signora Miniver, 1942) e* The Best Years of Our Lives *(I migliori anni della nostra vita, 1946) di William Wyler, e dei moltissimi altri film del genere: anche laddove (come in Wyler) essi si raccomandano ad una certa attenzione per le loro non gratuite notazioni psicologiche ed umane, rimane la pregiudiziale di fondo, quella di una produzione largamente consumistica realizzata a scopo di propaganda nazionalistica.*

Gli anni Quaranta, tuttavia, denunciano in varie opere responsabilità, impegno, sensibilità e attenzione verso i problemi più scottanti ed urgenti del Paese e della società. Ripensiamo a John Ford e al suo The Grapes of Wrath *(Furore, 1940): « Le poème devient un récit, la vision du monde un témoignage. Le thème de la condition humaine trouve une source d'inspiration authentique et le symbole se fait l'expression d'une réalité sociale; sa traduction lyrique. L'oeuvre gagne donc en vérité ce qu'elle perd peut-être en perfection formelle. Car si* Les raisins de la colère *sont, d'un certain point de vue, celle dont les résonances sont les plus profondes (transfigurant la réalité sans cesser un instant de mordre sur le vivant, sur le saignant) on doit convenir que ce n'est point la meilleure... La forme, sans doute, ne vaut jamais que par le fond qu'elle exprime »* [14]*. C'è anche da considerare che* The Grapes of Wrath *è forse il film che più di tutti rispecchia — negli anni quaranta — la realtà americana e che più si accosta agli interessi della produzione cinematografica nei riguardi dell'impegno sociale. E che poi lo faccia senza inutili e retorici clamori, ma in tono tragicamente sommesso, vivendo interiormente personaggi e situazioni nella loro spoglia verità, torna a tutto merito di un autentico maestro come John Ford. Il quale Ford, sarà bene non dimenticarlo, realizza — più o meno nello stesso periodo — quel* The Long Voyage Home *(Lungo viaggio di ritorno, 1940) che, pur poggiando molto su ricerche di stile e d'atmosfera, sembra accostarsi con umano calore a determinati interessi che risultano, implicitamente, « sociali ». E'* The Grapes of Wrath, *comunque, tipica filiazione del New Deal » rooseveltiano, il film che — in prospettiva storica — campeggia nel cine-*

[14] JEAN MITRY, « John Ford », Paris, Éditions Universitaires, 1964.

ma americano degli anni Quaranta. In esso « Ford è riuscito a dare la dimensione cinematografica di un'America proletaria estranea alle sue predilezioni e al suo temperamento, risalendo al comune fondo d'una tradizione nutrita d'alti ideali umanitari »[15].

C'è poi da considerare, in quel periodo, un autore cinematografico la cui « contestazione » apparve, all'epoca, assolutamente rivoluzionaria nei confronti dei polverosi schemi hollywoodiani, anche se in seguito essa si rivelò più arrendevole e conformista: questo autore è Orson Welles. Welles giunge ad Hollywood nel 1939, preceduto dalla fama di « enfant terrible » del teatro e della radio. La sua intenzione è quella di portare — come già Hecht e Mac Arthur — « some disturbance in the industry ». E' da ritenere, comunque, che l'industria cinematografica americana accogliesse abbastanza di buon grado — perlomeno agli inizi — il « disturbatore » (alla stessa guisa, più o meno, con cui oggi accoglie la « contestazione ») in omaggio al principio tipicamente americano di far rumore e di tirar fuori eclatanti novità. Così il novello Barnum del cinema realizza Citizen Kane *(Quarto potere, 1941) che, dando ancora una volta ragione al « fiuto » degli industriali, suscita uno scalpore senza precedenti. Non tanto però presso il pubblico quanto presso la critica, specie quella francese, che fa di Welles il proprio idolo; senza contare che, nel referendum indetto da « Sight and Sound » nel 1961 con la partecipazine di critici di diversi paesi,* Citizen Kane *ottiene la supremazia assoluta tra tutti i film della storia del cinema. L'abbaglio critico è indubbiamente notevole, ma ciò non toglie che* Citizen Kane *resti opera di originale espressività: e questo, al di là dei suggestivi ritrovati tecnici (i « piani-sequenza », l'uso del « panfocus », ecc.), proprio perché il film « rompe » con l'accezione tradizionale e immette un prepotente spirito nuovo, anche se non di rado provocatorio. E' con il successivo* The Magnificent Ambersons *(L'orgoglio degli Amberson, 1942) che Welles realizza, probabilmente, il suo film migliore: proprio perché, con minor ricorso a provocazioni puramente visive, riesce ad offrire il quadro di un « dramma » della provincia americana agli inizi del secolo affidandosi alla corposa solidità di una vicenda cinematografica poggiata, sia pure in maniera in tutto anticonvenzionale, sulla tradizione.*

Il clamore suscitato da Welles riesce però deludente per quanto riguarda la cassetta: sicché egli deve accontentarsi, in seguito, di sporadiche apparizioni nel corso delle quali realizza The Stranger *(Lo Straniero, 1946),* The Lady from Shanghai *(La signora di Shangai, 1948) e i due film shakespeariani,* Macbeth *(1948) e* Othello *(Otello, 1951), dove la sua indiscussa personalità non sempre resiste alle tentazioni di un effettistico virtuosismo. Anche quando egli tenta di recuperare certe atmosfere di* Kane *— come in* Confidential Report *(Rapporto confidenziale, 1955) — il suo gioco, pur conservando un certo fascino, diventa deliberatamente mistificatorio, indulgendo più che altro alla suggestione del « thrilling »: nel qual genere si tuffa in pieno nel successivo* Touch of Evil *(L'infernale Quinlan, 1958), che peraltro rivela — al di là della belluria tecnico formale — la presenza di certe idee morali. E' fuor di dubbio, ad ogni modo, che Welles abbia avuto un peso rilevante nella storia del film americano degli anni Quaranta e Cinquanta: rappresentando, sì, la parte dell'« enfant prodige » ma, al tempo stesso, contribuendo a smuovere le acque nel senso di una evoluzione tematica e stilistica.*

Con Crossfire *(Odio implacabile, 1947), Edward Dmytryk realizza un'opera aspramente polemica sull'antisemitismo. L'impegno sociale del regista si era già in certo senso rivelato fin dal suo primo film d'un certo impegno,* Behind the Rising Sun *(Tragico Oriente, 1943) sui rapporti tra americani e giapponesi prima e durante il conflitto, seguito poi da* Back to Bataan *(Gli eroi del Pacifico, 1945) ancora sulla guerra contro il Giappone, e da* Till the End of Time *(Anime ferite, 1946) sul problema dei reduci.* Crossfire *è, comunque, di un tale anticonformismo nei riguardi dell'andamento del cinema americano di quel periodo, che provoca la denuncia di*

[15] TULLIO KEZICH, **Ford, John,** in « Enciclopedia dello Spettacolo », vol. V, Roma, Editrice Le Maschere, 1958.

Dmytryk da parte della « Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals » all'« Un-American Activies Committee », insieme a quella di altri nove cineasti sospetti di filocomunismo e di attività antiamericane. Nonostante le proteste di varie associazioni culturali, i famosi « Dieci » vengono condannati per offesa al Congresso e licenziati dalle rispettive Case di produzione; il che, comunque, non impedisce a Crossfire *di ottenere l'« Humanitarian Award ». A distanza di anni, è abbastanza facile rilevare che né* Crossfire *fu un grande film, né Dmytryk un grande regista: la « presenza » dell'opera e del suo autore resta comunque a testimoniare, in quel periodo, una volontà di rivolta al conformismo imperante e l'esigenza di prospettare problemi di vasta umanità e, cosa assai importante per l'America, il problema razziale.*

Allo stesso periodo e allo stesso tema di Crossfire *appartiene il film di Elia Kazan* Gentleman's Agreement *(Barriera invisibile, 1947), nel quale tuttavia il problema dell'antisemitismo acquista in sottigliezza d'indagine psicologica quanto perde in genuinità e vigore d'ispirazione. Anche il problema negro ha posto nella vasta filmografia di Kazan, ma il suo* Pinky *(Pinky, la negra bianca, 1949), che originariamente doveva essere affidato a John Ford, si fonda — oltre che sulla finezza psicologica congeniale a Kazan — su un patetismo abbastanza scontato. Di ben altra importanza e respiro è, invece,* On the Waterfront *(Fronte del porto, 1954) che, trattando del gangsterismo sindacale nel porto di New York, « si inseriva nella tradizione americana del cinema di documentazione sociale e di denuncia »[16]. Il dibattito di certi problemi, ad ogni modo, rientra perfettamente — anche se entro limiti connaturati alla personalità dell'autore e alle sue predilezioni — nell'impegno che Kazan aveva già da tempo dimostrato con le sue esperienze del « Group Theatre ».*

E' chiaro, quindi, che il cinema americano, quello « vero », esiste e si afferma in maniera direttamente proporzionale alla società che lo condiziona: anche se pregno di involuzioni, contraddizioni, ripensamenti, esso è — proprio per questo — una realtà. E, nell'ambito di questa realtà, vanno considerate le esperienze di Billy Wilder, con The Lost Week-End *(Giorni perduti, 1945),* Sunset Boulevard *(Viale del tramonto, 1950) e* The Big Carnival *(L'asso nella manica, 1951): tre aspetti di vita americana, l'alcoolismo, il mito del divismo, il giornalismo scandalistico, visti con impietoso e realistico occhio drammatico o quelle dei film prodotti da Mark Hellinger e diretti da Jules Dassin:* Brute Force *(Forza bruta, 1947) e* The Naked City *(La città nuda, 1948), nei quali è possibile rilevare ascendenze addirittura neorealistiche; o ancora quelle legate al nome di Stanley Kramer sia come esponente della « Kramer Productions » che come regista: in qualità di produttore distinguendosi Kramer per alcune opere singolari come* The Champion *(Il grande campione, 1949) e* Home of the Brave *(Odio, 1949) di Mark Robson, o come* The Men *(Uomini, 1950) e* High Noon *(Mezzogiorno di fuoco, 1952) di Fred Zinnemann (il quale ultimo film, oltre a segnare una data nella storia del Western psicologico, rappresentava una coraggiosa presa di posizione nei confronti del maccarthismo) e, in qualità di regista, offrendo manifestazioni notevoli come con* Not As a Stranger *(Nessuno resta solo, 1955), sui problemi di deontologia professionale di un medico, e con* The Defiant Ones *(La parete di fango, 1958) di chiaro intendimento antirazzista. E come non rilevare, infine, le tendenze anticonformiste di Richard Brooks (già messosi in evidenza come sceneggiatore, tra l'altro, di* Crossfire *e* Brute Force*) in* Deadline U.S.A. *(L'ultima minaccia, 1952) e in* Blackboard Jungle *(Il seme della violenza, 1955)?*

Pur essendomi limitato a citare, ovviamente, solo le manifestazioni più significative di vitalità del film americano degli anni Quaranta e Cinquanta, è chiaro che si può sostenere con sufficienti prove che la vocazione di certo cinema statuni-

[16] GIULIO CESARE CASTELLO, **Kazan, Elia,** in « Enciclopedia dello Spettacolo », vol. VI, Roma, Editrice Le Maschere, 1959.

tense all'autocritica, alla contestazione, ai tentativi di rinnovamento è da considerarsi tutt'altro che casuale. Talché — tenendo conto della successiva produzione degli anni Sessanta e Settanta — è giocoforza riportarsi a quanto si veniva dicendo in apertura di queste note, che cioè « il mito dell'America non è una trappola in cui è caduto un pubblico criticamente ingenuo e sprovveduto, ché esso sta oggi vivendo in forma esemplificata quello che è stato un grosso amore di un certo momento della cultura italiana. Pavese, Vittorini, Pintor emblematizzano compiutamente questo momento americano in Italia che può farsi iniziare nel novembre 1930 con il saggio di Pavese su Sinclair Lewis. L'America è per tutti costoro "un inizio inedito", una realtà accelerata che non risente dell'appesantimento di castranti tradizioni, una novità che sembra generarsi per forza interna e senza altri modelli che quelli che lei stessa viene costruendo. La forza primitiva e barbara, che per Pavese e Vittorini costituisce il nucleo originale e dinamico di questo mondo culturale, viene invece criticata duramente, per esempio, da Praz e Cecchi, e qualificata come infantilismo, provincialismo culturale, ripetizione puntuale di temi europei. Ma la storia scavalca il dibattito letterario e l'orizzonte italiano: la guerra, l'impotenza degli intellettuali europei ad evitarla, affrettano i tempi di un atto di sfiducia verso la cultura classica che pare destinata a scomparire tragicamente con il crollo delle sue stanche democrazie di fronte alle sue folli dittature. Alla vecchia Europa sembra restare come unica alternativa l'ammirazione e la speranza nelle capacità costruttive della giovane America e il tentativo di ricalcarne, spesso acriticamente, i modelli » [17].

Siamo, qui, al punto più delicato della questione: fino a che punto, cioè l'America è realmente capace di costruire? La crisi che attualmente essa sta vivedo, sia all'interno che all'esterno, lascia adito a molti dubbi, e fa apparire come profetica l'affermazione di Cesare Pavese, vecchia di oltre un ventennio: « Cadute le costrizioni più brutali noi abbiamo compreso che molti paesi dell'Europa e del mondo sono oggi il laboratorio dove si creano le forme e gli stili e non c'è nulla che impedisca a chi abbia buona volontà, vivesse magari in convento, di dire una nuova parola. Ma senza un fascismo cui opporsi, senza cioè un pensiero storicamente progressivo da incarnare anche l'America per quanti grattacieli ed automobili e soldati produca non sarà più all'avanguardia di nessuna cultura. Senza un pensiero e senza una lotta progressiva rischierà anzi di darsi essa stessa ad un fascismo, e sia pure nel nome delle sue tradizioni migliori » [18].

La profezia, del resto, era nell'aria: si chiamasse antisemitismo o Ku-Klux-Klan, si chiamasse maccarthismo o segregazione razziale o guerra vietnamita, il fascismo è stato, ed è, sempre presente nella vita degli Stati Uniti, quale tipica espressione della violenza al servizio del capitalismo. Ma questo non certamente da oggi, bensì — direi — dall'epoca dei pistoleros e delle guerre repressive contro gli indiani a quella dell'« Anonima Omicidi », dai linciaggi alla violenza organizzata a vero e proprio scopo politico. Perché tutto questo, varrà ancora la pena di ripeterlo, è in fin dei conti l'America, di cui il cinema tenta di essere lo specchio fedele: non sempre riuscendovi, è certo, perché troppo spesso soggiacente a interessi produttivi mistificatori; ma — nonostante i molti freni inibitori — realizzando con sufficiente chiarezza l'« humus » sociale da cui proviene. Talché — come per il passato — ancor oggi è possibile rilevare nel cinema U.S.A. l'esistenza di determinati filoni chiave, come il « western », il « gangster », il « sophisticated »: filoni che, messi a raffronto con i problemi delle nuove generazioni, assumono non di rado angolazioni sconcertanti.

Di simili angolazioni, esempi probanti sono venuti anche, se non soprattutto, dai film realizzati in U.S.A. in questo ultimo decennio. Per il « western » particolar-

[17] UGO MUSSO, **America, la nemesi cinematografica di un mito**, in « Il Mulino », Bologna, XIX, n. 209, maggio-giugno 1970.
[18] CESARE PAVESE, op. cit.

mente significativo è il debutto di Sam Peckinpah con Deadly Companions (La morte cavalca a Rio Bravo, 1961), seguito da Ride the High Country (Sfida nell'Alta Sierra, 1962), dove gli schemi tradizionali del genere subiscono una interpretazione affatto gratuita, anzi assai attenta e pensosa, in una sorta di « rievocazione » dei motivi tradizionali. La vena nostalgica, certe volte addirittura crepuscolare, di Peckinpah, corrisponde però ad una interiore forza del regista, ad una « coscienza » del valore profondamente umano e sociale della materia trattata: e questa coscienza lo porta al « caso » di Major Dundee (Sierra Charriba, 1965) per il quale il regista entra in rotta con la produzione, e viene d'allora in poi considerato un « ribelle » ai dettami dell'industria, lo porta all'altro caso di The Cincinnati Kid che gli viene tolto dopo una sola settimana di lavorazione per essere affidato a Norman Jewinson, lo porta alla polemica aspra e violenta di The Wild Bunch (Il mucchio selvaggio, 1969). Anche in The Ballad of Cable Hogue (La ballata di Cable Hogue, 1970), Peckinpah — pur evocando un West in certo senso lirico, leggendario e dominato dal fato — non rifugge completamente dalle proprie responsabilità umane di fronte a determinati problemi, avendo egli stesso più volte dichiarato che i suoi film sono — o cercano di essere — il riflesso della cattiva coscienza americana. C'è da concludere, comunque, che Peckinpah è forse l'unica personalità di rilievo, per quanto riguarda il « western », del decennio '60-'70, non suscitando eccessivo affidamento altre occasionali esperienze, tipo Lonely Are the Brave (Solo sotto le stelle, 1962) di David Miller (su sceneggiatura di Dalton Trumbo) o Hombre (Hombre, 1966) di Martin Ritt o The Stalking Moon (La notte dell'agguato, 1968) di Robert Mulligan; per non contare un certo tipo di accostamento al « western » quale quello di Ralph Nelson in Soldier Blue (Soldato blu, 1970), dove il regista di Requiem for a Heavyweight (Una faccia piena di pugni, 1962) si accosta ad una materia che non sente, che non lo interessa, e di cui si serve ad unico scopo polemico.

Se, per quanto riguarda il « western », l'ultimo decennio denuncia chiari sintomi di decadenza, il discorso si fa ancora più deprimente per quanto riguarda il genere « gangster ». E' vera, comunque, una circostanza di fondamentale importanza: il gangster, simbolo del male, della corruzione, della distruzione non è più quello di una volta, ha cioè incredibilmente allargato la sua sfera d'influenza. L'attenzione, così, si sposta sul tipo esemplare del nostro tempo, dove il gangster è diventato un politicante, un razzista, un magnate della finanza, o magari un generale dell'esercito o un ufficiale della polizia. Non ci si contenta più, in altri termini, di presentare le risultanze ma si cerca di risalire alle cause che hanno prodotto « quegli » effetti, si cerca di dare una giustificazione sociale e psicologica al fenomeno. Se da una parte, dunque, Arthur Penn con Bonnie and Clyde fa rivivere, reinterpretandolo in chiave di favola realistica, il mito gangsteristico degli anni trenta, i « nuovi gangster » degli anni settanta balzano prepotentemente alla ribalta: sconvolgente fino ad apparire repellente (forse perché troppo vicina a noi) è la loro attualissima modernità. Sono, di volta in volta, il poliziotto assassino di The Liberation of L.B. Jones (Il silenzio si paga con la vita, 1970) dell'anziano William Wyler che, con sorprendente ed appassionata generosità, si accosta alle istanze più moderne del problema razziale; sono gli ufficiali superiori dell'aviazione americana, in Catch 22 (Comma 22, 1970) di Mike Nichols, il cui orgiastico militarismo non li fa esitare un istante dall'inviare al macello i propri soldati; sono il predicatore ipocrita ed esaltato od il direttore dell'emittente radiofonica razzista in Wusa (Un uomo, oggi, 1970) di Stuart Rosenberg.

E' comune facile notare che, nella « contestazione » cinematografica, i « generi » cari al cinema americano sono tutti più o meno rappresentati, dalla commedia di costume al « western » alla vita nei « colleges »: e sovente la ribellione, se vogliamo, è tale soltanto di nome, vale a dire è più che altro velleitaria ed esibizionistica. Ma anche questo fa parte dell'America, della sua verità, della sua tradizione. Perché l'America, ancor oggi, resta — nella sua essenza — come i personaggi dei romanzi di Sinclair Lewis che — scriveva Pavese — « sono grandi

provinciali. In ogni senso, grandi. Cominciano ingenui. Quelli delle praterie vanno a fare i provinciali a Nuova York e quelli di Nuova York vengono a farlo in Europa ».
Non sostanzialmente diversi, se non nella veste e nelle abitudini esteriori, mi sembrano i «beat » di Easy Rider *e di* Alice's Restaurant. *Anche il cinema americano, insomma, si ripete. Guai se non fosse così: si precluderebbe la possibilità di dire delle cose autentiche.*

ROBERTO PAOLELLA
L'INTELLECTUELLE PAROLE *

Ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à apogée que doit avec plénitude et évidence résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique.
Mallarmé, « Divagations » (Crise de vers)

Stéphane Mallarmé aveva il culto della parola: il cinema sonoro disprezza la parola. E' indispensabile che anteponga alle considerazioni relative al cinema sonoro sotto l'angolazione della spregiata condizione della parola, le attuali sue condizioni, riportando a quanto detto nella mia « Storia del cinema sonoro 1926-39 » [1]
Il debutto del film sonoro inteso come spettacolo si verifica in U.S.A. il 6 agosto 1926 al Warners' Theatre di New York con Don Juan *per la regìa di Alan Crosland; mentre bisogna risalire al 1894 per le prime di visione ed audizione singole nelle sale dette « Peep-show parlors » di Raff e Gammon ed alle prime di visione ed audizione collettiva di Marguerite Chenu all'Exposition universelle del 1900 a Parigi: in tale « Phono-cinéma-théâtre » Coquelin ainé figurava in* Cyrano de Bergerac *e Sarah Bernhardt in* Amleto: *ricordo personalmente il cinematografo di Pagliej, verso il 1908, qui a Napoli in via Medina. D'altra parte la tavola fuori testo n. 5 del mio libro porta la pubblicità de « Les films parlanti Gaumont ». « La collezione delle films parlanti è ricchissima e di giorno in giorno si accresce di soggetti (...) ». Nel 1914 si parlava* delle *films e non* dei *films.*
L'iniziativa di film sonoro inteso come spettacolo si ebbe dunque quando i fra-

* Questa è l'ultima pagina scritta da Roberto Paolella, poco tempo prima della morte. La sua pubblicazione in « Bianco e Nero » ha il valore di un affettuoso ricordo dell'amico scomparso, e serve anche, se vogliamo, a porre il sigillo ad un particolare (tanto personale ed « extravagante » da essere discutibile) modo di far critica, di occuparsi dei problemi del cinema e dei **mass media.** Ciò che Paolella ha rappresentato per la storiografia cinematografica, tutti sanno, non è necessario ripeterlo in questa occasione. Questa pagina valga, piuttosto, come una postuma testimonianza degli umori, degli scatti , delle insofferenze e, insieme, della ricchezza della sua cultura.

[1] ROBERTO PAOLELLA, « Storia del cinema sonoro 1926-39 », Napoli, Ed Giannini, 1966, da p. 7 a p. 33.

telli Warner, per sanare la propria situazione deficitaria, rivolsero al cinema muto la stessa domanda che Michelangelo aveva fatto al suo Mosé: « Perché non parli? ». In verità, nel 1922 le prime proiezioni pubbliche di films sonori si ebbero in Germania col sistema Tri-Ergon e vanno ricordati Das Leben auf dem Dorfe *nonché una dizione di versi di* Heideröslein, *un poema di Goethe.*

Il miracolo della favella non guarisce di colpo il cinema dal suo mutismo, in quanto, in un primo momento, i « talkies » sono parlanti solo nella misura del 25-30% e siffatte percentuali vengono puntigliosamente registrate sui manifesti e volantini in analogìa con quanto fecero gli esibitori dei primi film muti a lungo metraggio, nel mettere in vista il più esteso chilometraggio della loro merce, con estesissime dilatazioni.

Dopo i tentativi europei della Paramount, fatti da Robert T. Kane in Francia a Saint-Maurice-Joinville e consistiti nel girare le diverse versioni dello stesso film nelle varie lingue, lo spirito di Barnum s'incarna nelle sembianze dell'austriaco Jacob Karol, inventore del « dubbing » (doppiaggio), lo speciale procedimento definito dallo storico del cinema Charles Ford « un système barbare ». Secondo tale procedimento attori diversi da quelli che hanno partecipato all'edizione originale del film prestano la voce nell'idioma proprio di ciascuna nazione agli interpreti visivi del film originale: si perpetua così l'espediente di Cyrano con i mezzi del baraccone. Da notare che la fase intermedia delle didascalie sovrimpresse sui fotogrammi è rapidamente superata.

*Basta sfogliare le annate di « Cinéa-ciné pour tous » nell'arco di tempo tra la fine del muto e gli inizi del sonoro per constatare lo sgomento da cui furono presi Clair, Chaplin, Jean Tedesco, Walter Ruttman alla comparsa dei primi « talkies ». Jean Epstein nel numero di novembre 1930 scriveva che l'*acustica semplificata degli studi *doveva rappresentare solamente uno stato provvisorio. « Ce n'est plus dans l'acoustique simplifiée du studio qu'on poursuivra d'utiles expériences. C'est à travers les chambres sonores du vaste monde qu'il faut essaimer les micros, en cherchant pour eux des rabat-sons, des filtres sélectifs. Si nous avons éprouvé quelques rares moments de phonogénie, ce ne fut jusqu'ici que dans le son impur des actualités ». Il criterio esposto da Epstein va inteso dunque nel senso che occorre* sempre *operare la selezione dei suoni e rumori esistenti nella complessa atmosfera sonora, in quanto una riproduzione* integrale *di essi riuscirebbe* intollerabile *allo spettatore. Perciò egli insiste sull'impiego dei filtri selettivi.*

L'attuale mondo sonoro filmico — ridotto ai segnali acustici ed allo scappamento delle auto, al tac *dell'accendino, allo sbattere delle porte, allo scricchiolìo delle scarpe, allo squillo di campanello e telefono e ad altre poche esperienze — verrà giudicato, in prossimi anni, come un inconcepibile non senso: considerati sotto l'aspetto della loro tecnica superata, codesti film potranno essere ritenuti, volta a volta, come opere di maestri primitivi o come incerti tentativi sperimentali e l'ilarità sarà irrefrenabile, come quella che si verifica oggi per certi film muti, in cui gli attori sembrano degli esaltati per la loro mimica forsennata; ciò a prescindere dal fatto che l'usura della colonna sonora già oggi rischia di trasformare il ruggito del leone nel guaìto del cagnolino.*

* * *

Dalla premessa panoramica delle condizioni attuali del cinema sonoro passo all'esame dell'impiego della parola: il problema del ruolo della parola venne, secondo me, mal impostato sin dai primi tempi dell'avvento spettacolare dei « talkies », giacché delle due l'una: o il cinema doveva rimanere muto ed allora il problema neanche sarebbe esistito; o era destinato a parlare ed in questo caso la pretesa di sacrificare la parola dandole il ruolo di ancella ai servizi delle immagini doveva apparire come irrealizzabile assurdità nella maggior parte dei casi. Forse era un po' la storia di Pigmalione: una volta che il film si era messo

a parlare era pur necessario che dicesse qualcosa con la conseguenziale deduzione che il film sonoro non poteva essere ridotto ad un film semi-muto.
La teoria del linguaggio cinematografico inteso come specifico semplice ed omogeneo, racchiuso nel momento della pura visualità, appare definitivamente sorpassata solo se si considera che la dimensione linguistica è stata sempre implicita nei film muti sia pure come semplice immagine acustica, sia pure psichica. In effetti, queste immagini acustiche frequentano la nostra psiche durante l'intera funzione del film muto in cui noi *attribuiamo il posto che i personaggi hanno nella loro vita di relazione.*
Se si è reso parlante il cinema, è inutile contargli le parole: è il caso anzi di restituire alla parola il suo ruolo integrale ma soprattutto la sua nobiltà espressiva foggiata su una tradizione secolare che la faceva definire da Paul Valéry come l'onore degli uomini, nella storia finale de « La Pythie ».

> *« Honeur des Hommes, Saint* Langage,
> *Discours prophétique et paré,*
> *Belles chaînes en qui s'engage*
> *Le Dieu dans la chair égaré... »*

E Mallarmé:

> *« Car le mot, qu'on le sache, est un être vivant ».*

E' facile prevedere la solita obiezione, il solito vecchio luogo comune. Dando alla parola il ruolo che fatalmente le sarebbe spettato non si può più parlare di cinema ma di teatro filmato: questo è cinema questo non è cinema. Insomma, il solito vecchio imparaticcio ormai definitivamente sorpassato, anche secondo le conclusioni tratte dai semantici. In buona sostanza, dove è scritto che un cinema, nel quale la parola tenga il ruolo primario che le spetti, debba per forza rinnegare tutti gli elementi semantici del tempo in cui era muto? E' vero il contrario.
A me pare che la televisione sia, per ora, il luogo ideale ove la presentazione di testi classici teatrali, in cui la parola tiene il ruolo regale che le spetta, può essere integrata da tutti gli accorgimenti più sottili della tecnica cinematografica, tra cui la possibilità di far vedere i volti degli attori attraverso il giuoco dei primi piani e piani ravvicinati, il che a teatro non è certo possibile. È così che abbiamo avuto il piacere di assistere proprio alla TV italiana ad un Goldoni freschissimo e godibilissimo, ove le battute erano intrecciate ai movimenti della macchina, in modo da darci l'impressione di un Goldoni attuale senza ricorrere ai soliti arbitrî di taluni registi teatrali le cui ambizioni segrete sono sempre quelle di sostituirsi agli autori [2].
A far tempo dalla prima del Don Juan, *almeno in Italia, queste trasmissioni televisive del suddetto tipo goldoniano rappresentano i veri* primi *film parlati, degni di questa definizione, ove la parola non è defraudata del suo valore espressivo. Sappiamo che questo nuovo corso del cinema sonoro non esclude altre forme, in cui la parola può avere un ruolo meno importante. Tale incontro è già avvenuto qualche volta con Dreyer e con Bresson: ma sono eccezioni. Ho citato la TV italiana: ma indubbiamente quelle estere hanno trasmesso Racine, Goethe, Shakespeare, Lope de Vega nelle loro stesure originali e ciò convalida quanto da me assunto.*
A parte ciò, la TV appartiene alla tecnologia elettrica ed è uno dei mezzi di comunicazione e di informazione: secondo Mac Luhan sarebbe per attuarsi un'Apocalisse libraria, al cui confronto sarebbe trascurabile l'incendio della Biblioteca di Alessandria: oh biblioteca « résumé impersonnel de gloire »! Non è il caso

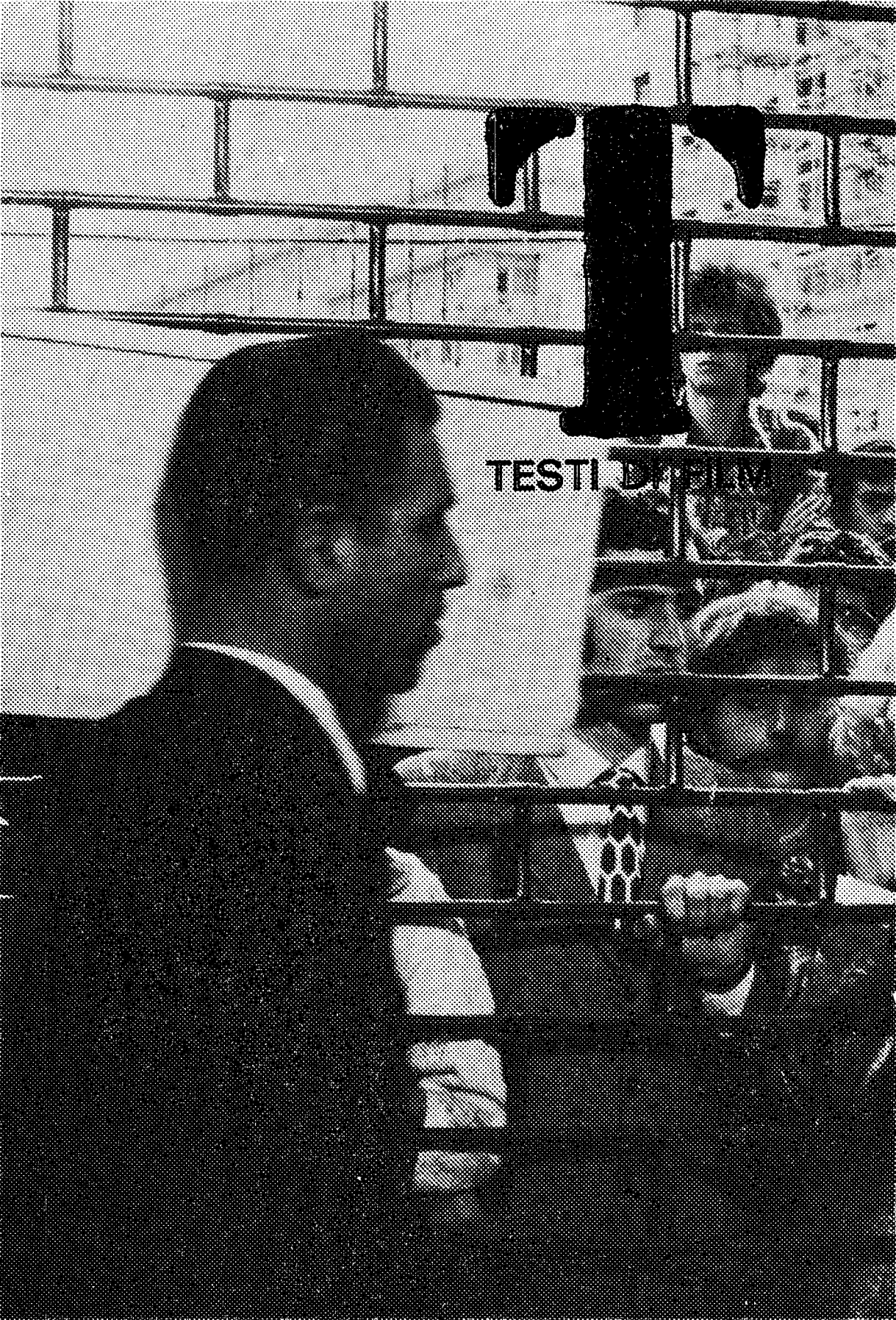
[2] Ci si riferisce alla trasmissione televisiva del 23 luglio 1968 che fu, appunto, « Il Bugiardo » di Carlo Goldoni.

di sfiorare in questa nota la teorica dei mass media, *ma non credo ad una globale scomparsa del libro, né ad una regressione totale della Galassia Gutenberg: mi piace solo ricordare Pabst e quanto dissi del suo* Don Quichotte: *« L'opera di Pabst, pur mantenendo una propria autonomia espressiva, rimane fedele allo spirito del capolavoro di Cervantes, alla sua profonda humanitas ed anche al suo umanesimo. Basta ricordare la scena finale, quando Don Chisciotte rinsavisce e i suoi libri sono bruciati. Questa sequenza è una delle composizioni più pure, spirituali del cinema in bianco e nero. Per lungo tempo permane sullo schermo la visione delle pagine che il fuoco lentamente distrugge in un contrasto di luce e di cenere. E' come un messaggio sommesso, rafforzato appena dal canto che la colonna sonora incessantemente modula accrescendone la scorata nostalgia, il canto senza speranza dell'ideale vinto e che appunto era surto dalle generose letture: il de produndis dello spirito, che cede di fronte alla forza cieca ed indistinta della brutalità umana. » Ahi, come tale rogo annulla quelli di* Fahrenheit 451 *e come Pabst lascia indietro Truffaut, in questo film, così nobile nelle intenzioni e così povero nella realizzazione.*

Termino sottolineando l'attuale incredibile confusione tra le possibilità di cinema muto, sonoro e TV: promiscuità quanto mai pericolosa corrispondente, in musica, a cattivi impieghi di mezzi che sono propri della musica da camera, sinfonica e lirica. Credo che, in futuro — in quanto nettamente suddivisi — potranno coesistere cinema sonoro, cinema muto e TV — intesa come creazione e non diffusione di film — e l'esemplificazione è evidente nel campo musicale, dove coesistono musica da camera, lirica e sinfonica.

Quanto al cinema muto, ritengo insostituibile il suo clima lirico e poetico, la sua atmosfera che, in certi momenti, sembrava stemperarsi in quella del ricordo, abolendo il distacco fra il fatto e la memoria: lo ritengo perfetto e non perfettibile: organismo essenziale, privo di possibili integrazioni, sottoponibile, d'altra parte, al rilievo, alle tre dimensioni.

Quanto al cinema sonoro, esso attraversa un periodo formativo ed il suo mondo sonoro si arricchirà denunciando tutta la povertà di quello attuale: rimarrà con difetti essenziali, quali il doppiaggio, la parlata volgare e comune, il disprezzo della parola.

Quanto alla TV, essa — sempre con la riserva suddetta ed unicamente per le trasmissioni di testi classici in lingua originale *e non tradotti — potrà dare film parlati degni di questa definizione, sempre che si appropri di tutta quanta la tecnica cinematografica. Tale tipo di cinedramma sembra essere riservato alla TV, perché questa consente la eliminazione automatica degli spettatori insofferenti, incapaci e sottosviluppati, i quali non hanno che a schiacciare un perno per sprofondarsi in pieno spettacolo di canzoni. E tali cinedrammi potranno essere anche proiettati nelle comuni sale cinematografiche: ma ivi non vi sarà quel tale perno per lo spettatore insofferente, incapace e sottosviluppato. Per lui vi sarà la porta di uscita.*

TESTI DI FILM

DAMIANI: IL PUBBLICO DEVE RESTARE CARICO DI INTERROGATIVI

La sceneggiatura di *Confessione di un commissario di polizia al Procuratore della Repubblica* opera di qualità e di impegno, di un autore di rara coerenza, e opera che scelgo non a caso, in questo momento del cinema italiano — risponde con fedeltà al film anche se, come succede, in sede di montaggio e di doppiaggio alcune scene sono state soppresse anteposte o posposte, alcune battute riscritte. Letta la sceneggiatura preventiva e confrontata con quella — a posteriori [1] — che qui pubblichiamo, a me sembra che il film abbia guadagnato in stringatezza e precisione. Forse non è lecito metter l'occhio in cucina: ma è un lavoro — anche questo — di documentazione e di informazione: il film non ha nulla di letterario, mentre invece la sceneggiatura indulgeva, a volte, a un tono e a una scrittura un po' ricercati. I film è anche più semplice e più immediato nella lettura, per lo spettatore; i flash-back sono stati semplificati, il dialetto siciliano eliminato (tutto il brano del sindacalista Rizzo, alcuni momenti di Bonavia erano in dialetto). In sostanza, il cambiamento più importante, direi l'unico cambiamento radicalmente significativo — anche se frutto di una semplice posposizione — è quello relativo al finale, quando il film termina con l'incontro fra Traini e Malta, anziché — come era previsto in un primo tempo — con la scena della morte di Bonavia in carcere. « Alla chiusura dei conti, ho visto — mi dice a questo riguardo Damiani — che il discorso più importante era quello sulla magistratura e che era utile che il film aiutasse a confermare questa conclusione. Altrimenti si rimaneva sul commissario e il significato poteva essere diverso o addirittura ambiguo. D'altronde — prosegue il regista — ambientare l'incontro fra i due magistrati attorno a un tavolo dava alla scena meno autorità di quella che deriva da tutto un monumentale palazzo di giustizia: in questo modo si attira maggiormente l'interesse del pubblico e al pubblico si chiede di pensare e di rispondere ». Damiani respinge — né gli si può dar torto — l'ipotesi di un finale « fantapolitico » realizzatosi poi, in qualche modo, nell'uccisione del Procuratore di Palermo; respinge l'identificazione Malta-Scaglione. Dice però che se il finale del film è quello e se la realtà ha in seguito dato vita a un episodio quale l'assassinio del Procuratore, ciò è avvenuto perché il finale viene « dall'aria che si respira ». « Neppure io — continua

[1] Per questo, può accadere che alcuni numeri di scene e di inquadrature non siano — in questo testo — in ordine di successione immediata.

Damiani — neppure io so che cosa farà Traini "dopo" la fine del film. L'arresto o la denuncia di Malta significherebbe la pacificazione dello spettatore. Invece il pubblico deve restare carico di interrogativi. Questo è il risultato più positivo che il film può raggiungere ».

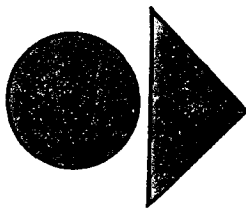
Del resto, quando gli si chiede se abbia scritto il film in base a una documentazione preesistente, Damiani obietta di non essere uno specialista di storia siciliana e di mafia e di subire assai di più suggestioni di carattere psicologico: « *La moglie più bella* è una storia inventata, ma la realtà dimostra che le storie inventate sono molte volte più vere di quelle "documentaristiche", poiché possono cogliere l'essenza dei fatti e dei sentimenti. Così anche in questa *Confessione* — prosegue Damiani — ciò che a me interessa è l'atmosfera generale, sono l'esemplarità e le "possibilità" dei personaggi: per il resto, anche se ci sono riferimenti a circostanze e a fatti, trovare concordanze precise è difficile, il film sfugge proprio quando sembra del tutto vero, e ciò è voluto ». Damiani aggiunge anzi che se il suo interesse per la Sicilia nacque casualmente, nel '67, a proposito de *Il giorno della civetta* — da cui fu affascinato sul piano psicologico assai prima che sul piano sociale —, egli fu poi preso dalle caratteristiche dell'ambiente, della gente, del paesaggio, in un insieme che « esaspera i nostri malanni nazionali e rende violenti gli scontri ». Damiani fu poi ancora in Sicilia per *La moglie più bella,* nel '69, il film che riprendeva la storia di Franca Viola, la ragazza che disse di no alla lunga tradizione siciliana di sottomissione, di inferiorità, di umiliazione della donna; e infine è ritornato ora con la *Confessione*: « e questa — dice — è la prima volta in cui mi sono preso l'arbitrio di inventare. Conoscere vuol dire trovare anche il rapporto fra quello che si conosce e quello che si dice: anche questo rapporto — aggiunge il regista —, anche questo equilibrio è conoscenza, magari di un momento, ma conoscenza ».

« Il film — conferma Damiani — sta avendo un ottimo successo di pubblico anche in Sicilia »: lo spettacolo è assai valido anche per pubblici non siciliani, il che non toglie che sul pubblico dell'isola possano influire, come dice Damiani (che non prevedeva un successo di tali proporzioni, anche perché il film non ha interpreti di primissimo richiamo), « la vanità dell'essere rappresentato e la sensazione di essere nell'attualità » che forse non danno i discorsi o i documentari. « Contro coloro — egli osserva — che lamentano essersi creato non si sa quale clima di disgregazione nella società siciliana, causa libri, interventi pubblici, film come i miei (e questa — ribadisce — è una affermazione della stessa bolsa retorica che fa di ogni delitto di mafia un delitto d'onore e di ogni assassinio nient'altro che un fatto di corna; come se poi quella del nascondere non fosse un'altra forma di retorica e una ben puerile soluzione), si può obiettare anche solo che se si arriva all'assassinio del Procuratore di Palermo è segno che la situazione è davvero giunta a limiti di rottura, e che i film sono assai inferiori alla realtà: è segno che la lotta per il potere si svolge senza esclusione di colpi, senza riserve, a livello di alti impegni di politica e di finanza ».

Sui rapporti fra il modo di manifestare idee politiche e lo spettacolo — punto cruciale di molti dibattiti odierni — Damiani dice: « Ogni intuizione, ogni movimento ha nei mezzi di comunicazione di massa nello stesso tempo la via per esplodere e il suo momento di cristallizzazione. Anche la contestazione americana nacque con un totale spirito di rottura, poi è diventata anche un fatto di consumo, con la vendita di milioni di dischi, l'industria dell'abbigliamento "rivoluzionario" e così via. In effetti — continua Damiani — c'è sempre, da parte di chi detiene le leve di comando (e "gli altri" a volte subiscono passivamente o addirittura volentieri) la tendenza a stabilizzare la dinamica. Il pericolo sussiste fortissimo anche nello spettacolo, e si manifesta anche in altre forme: ad esempio con la realizzazione di film che sembrano "impegnati" e, in buona fede o in mala fede, non lo sono affatto. Ma credo che un autore che lo voglia possa restare fuori dalla contaminazione, conservando una carica di aggressività e di autocritica anche verso se stesso. Oggi mi viene chiesto di rifare tante volte lo stesso film, ma io desidero davvero fare il film che i produttori non vogliono fare: farei al produttore — e al pubblico — lo stesso discorso nuovo di quando proposi il film politico. Nello stesso tempo — precisa Damiani — sono contrario a ogni estremismo, a ogni voluta e facile bizzarria stilistica o di contenuto. Non credo, cioè, ai film che in partenza si propongono di dispiacere al pubblico; un qualche fascino, una certa gioia, una certa piacevolezza, per lo spettatore, devono esserci. In particolare, non è detto che sia "impegnato" soltanto un film che parli della magistratura: per la società — oltre che per l'autore, per la sua personalità — può essere più valido o almeno altrettanto valido un discorso, ad esempio, sulla figura della mamma per lo più rivestita, nello spettacolo, di canoni superficiali. Sono convinto infatti — prosegue Damiani — che nella personalità di ogni autore siano presenti e importanti sia il momento sociale sia il momento intimo: l'aggressività critica e polemica è ugualmente essenziale in entrambe le circostanze e nel manifestare le une e le altre emozioni, per così dire pubbliche e private ».

E' ovvio che il rapporto fra autore e produttore è condizionato, a sua volta, da tutto il tradizionale apparato dell'industria e in specie della distribuzione. Damiani stesso ritiene che il cinema sia molto oppresso da quelle che egli chiama « strutture parassitarie » e che l'unica via d'uscita, per il futuro, sia la riduzione dei costi di produzione, affinché il cinema possa affrancarsi dal « condizionamento del potere politico o industriale: oggi il potere politico o industriale sa che, per realizzare un film, si deve comunque passare attraverso precisi cancelli; se, domani, fare un film costasse un milione, cesserebbe ogni possibilità di controllo ». D'altronde Damiani pensa che questa sia una tendenza, sia pure a lungo termine, inevitabile: una tendenza che il cinema italiano segnò fin dal dopoguerra, che ha subìto recessioni e contraddizioni, ma che è irreversibile e ha poi avuto conferme ad esempio negli Stati Uniti, con il crollo del mito della grande industria e del predominio di Hollywood, e con il dare rilievo non più al meccanismo industriale e al produttore-padrone ma al regista, come autore. « E in fondo — osserva Damiani — molte idee poi sfruttate dall'industria e diventate "mode" sono nate dagli autori, in Italia come in altri paesi; e i produttori sono andati a rimorchio delle esperienze dei registi, non hanno mai — salvo eccezioni — programmato una

loro politica, un loro discorso. E' chiaro — conclude — che i passi da compiere sono tanti, perché la situazione si bonifichi definitivamente: occorre fra l'altro snellire la distribuzione, uscire da questa brutale legge del profitto che opprime le idee; ma è altrettanto chiaro che la via è quella di mettere in condizione gli autori di essere autonomi e quindi di potere entrare in contatto diretto con lo spettatore. Anni indietro, del resto, il regista era un anonimo; ora la gente comincia a seguire il tal regista e il tal altro, sceglie in qualche caso il film come sceglie il libro di uno scrittore e di un altro. Anch'io questa volta ho avuto un rapporto diretto col pubblico, ed è estremamente positivo che sia così, che il regista sia riconoscibile e personalizzabile, che col pubblico si stabilisca un dialogo ». (*G.G.*)

Nella trascrizione della sceneggiatura mi hanno dato un contributo fondamentale Damiano Damiani e Stefano Rolla, che desidero vivamente ringraziare.

SCENA 1
MANICOMIO - Cortile. Interno. Giorno

1
Il palmo di una mano che si congiunge al palmo dell'altra mano sulla parete come a volerla misurare.
Il commissario Giacomo Bonavia, accompagnato dal direttore e dal primario del manicomio, percorre il corridoio dell'edificio dove sostano numerosi pazienti.
Compaiono i titoli di testa.

FRANCO NERO

MARTIN BALSAM

in

CONFESSIONE DI UN COMMISSARIO DI POLIZIA AL PROCURATORE DELLA REPUBBLICA

con

MARILU' TOLO

e

CLAUDIO GORA
ARTURO DOMINICI
MICHELE GAMMINO
LUCIANO LORCAS
GIANCARLO PRETE
ADOLFO LASTRETTI

Una Produzione EURO INTERNATIONAL FILMS
EXPLORER FILM '58

Organizzata da Bruno TURCHETTO

Soggetto di DAMIANO DAMIANI e FULVIO GICCA PALLI

Sceneggiatura di DAMIANO DAMIANI e SALVATORE LAURANI

Scenografia e Costumi

UMBERTO TURCO

Montaggio

ANTONIO SICILIANO

Aiuti Regista:

ARRIGO MONTANARI
STEFANO ROLLA

Musiche di

RIZ ORTOLANI

Edizioni Musicali e Registrazioni della
R.C.A. S.p.A.

Direttore della Fotografia

CLAUDIO RAGONA

Technicolor

Techniscope

Direttore di Produzione

TOMMASO SAGONE

Regia

DAMIANO DAMIANI

2
Alle pareti del corridoio, da ambo le parti, si aprono le celle dove sono rinchiusi i malati.

3
Il direttore e il primario sembrano molto a disagio. Guardano il commissario, spiando le sue mosse. Questi sembra non occuparsi di loro, attento solo alle facce che compaiono tra le sbarre.

4
Una mano si protende in direzione del commissario. Appartiene ad un ricoverato, ritto contro il muro del corridoio, protetto da una specie di girello per bambini. E' evidentemente un incapace a mantenersi in equilibrio e il girello — appunto — gli serve da sostegno. Mastica saliva, in continuazione.

5
A quella morsa sul braccio, Bonavia s'arresta. Fissa l'uomo, le cui stimmate di demente sono inequivocabili.

ARGENTO
Resta un poco con me.
BONAVIA
Domani...

Il commissario si stacca e riprende il cammino.

SCENA 2
MANICOMIO - Cortile. Interno. Giorno

6
I tre uomini oltrepassano il cancello e raggiungono il cortile recintato da una grande inferriata.

7
Visi alterati, spiritati, assonnati, distratti, semi-addormentati, cupi.

8
Uno scuote perennemente la testa.

9
Un altro parla da solo.

10
Un altro, immobile, guarda nel vuoto.

11
Uno, seminudo, è aggrappato come una scimmia ad una grande inferriata.

12
Uno esamina la sabbia, con gesto svelto, meccanico.

13
Altri dormono al sole.

SI ODONO GRIDA ORA VICINE, ORA LONTANE, COME IN UNA GIUNGLA.
Un paziente con cadenza ossessiva
PAZIENTE
Ciao, ciao, ciao, ciao...

Un altro poco lontano

PAZIENTE
Sigarette americane sciolte e in pacchetti...

14
Il commissario ai due che lo accompagnano

BONAVIA
Lui, dov'è?

15
Il primario indicando

PRIMARIO
E' là...

16
Bonavia, attento, si accosta ancor più all'inferriata, fissando un uomo dal viso duro, tirato, gli occhi di una immobile freddezza: è Michele Li Puma.

17
Sembra non accorgersi di Bonavia, tutto intento com'è a lustrarsi una scarpa con uno straccio.

18
Per qualche momento — mentre continuano le grida dei pazzi — Bonavia rimane a fissare l'uomo al di là delle sbarre. Poi, chiede al primario

BONAVIA
Sempre maniaco della pulizia?
PRIMARIO
Sì, completamente.
BONAVIA
E lo stato mentale?
PRIMARIO
Instabile. Spesso siamo stati obbligati a metterlo in isolamento.

19
Bonavia si guarda attorno a bocca storta

BONAVIA
Rifiuti dell'umanità! Mi chiedo quanti lo sono diventati qui dentro.

20
Guarda il direttore ed il primario, con tono sprezzante.

21
Il primario tenta una reazione

PRIMARIO
Commissario scusi...

22
Bonavia lo zittisce, durissimo:

BONAVIA
Senta, non scocci. Io non sono qua per discutere sulla disorganizzazione dei manicomi, è chiaro? Il tempo per le pratiche e poi quel pulitore di scarpe, fuori! Prendere o lasciare.

23
Gli altri tacciono, cioè acconsentono. Allora, senza salutare, Bonavia si allontana rapidamente.

SCENA 4
MANICOMIO. Strada Esterno - Est. Giorno

24
Su di una automobile dove è in attesa un agente in borghese, il commissario prende posto, in silenzio.

25
L'agente, Gammino, mette in moto, ma continua a sbirciare il superiore. Rispondendo alla muta domanda, Bonavia dice:

BONAVIA
Tra due giorni è fuori.
GAMMINO (sgomento e sorpreso, ma anche con ammirazione)
Come ha fatto?!

Bonavia evita di rispondere. Lo guarda, vede la preoccupazione sul viso giovane del sottoposto e seccamente gli dice:

BONAVIA
Stai alla larga, è rischioso.
GAMMINO
Ci ripensi...
BONAVIA (duro)
Sono anni che ci penso. E poi, ormai è fatta; andiamo...

I due si guardano. Improvvisamente sorridono, come felici della loro complicità.

SCENA 5
STRADA CITTA' - Esterno Giorno

26
Michele Li Puma, con indosso un abito vecchio, che gli

sta male, scende da un autobus. Si spazzola l'avambraccio destro con l'altra mano. Col fazzoletto si pulisce una scarpa. Il suo sguardo è sempre freddo e inespressivo, come se l'uomo si portasse il manicomio con sé.

27
Ora si dirige verso uno sconosciuto che lo aspetta all'angolo della strada. I due si abbracciano in silenzio.
Poi lo sconosciuto consegna a Li Puma una busta che questi mette rapidamente in tasca. I due si separano.

28
Bonavia e Gammino, a bordo dell'auto, hanno seguito i movimenti di Li Puma.

BONAVIA
Soldi.

SCENA 6
TRATTORIA Interno/Esterno

Brusìo.
Voci ambiente, ecc.

29
Li Puma, seduto ad un tavolo in compagnia di una donna dall'aspetto puttanesco.
Mentre la donna si butta sul cibo, Li Puma, servendosi del tovagliolo, pulisce prima accuratamente posate e bicchiere.

31
Ecco che entra nel ristorante un Tipo molto losco che fa un cenno a Li Puma, il quale subito si alza e lo raggiunge.
L'uomo (chiamiamolo il Giocafuoco) consegna a Li Puma *una* scatola variopinta di forma allungata. Si potrebbe scambiarla per una scatola per fiori o per giocattoli. Li Puma lo ringrazia e si rimette a sedere, avendo avuto cura di sistemare la scatola molto vicino.

BONAVIA (a Gammino)
Pensi che ci siano fiori in quella scatola?
GAMMINO (sorridendo)
Non direi.

32
SCENA 7
STRADA BASSIFONDI CITTA' - Esterno Giorno

33
Bonavia e Gammino sorvegliano da lontano le mosse di Li Puma, che è in atesa, con la scatola sotto il braccio. Lo avvicina lo stesso uomo della scena 5, lo sconosciuto, che gli consegna una valigia.

34
Mentre l'uomo s'allontana, Li Puma entra in un portoncino di una scala molto sporca e decadente.

35
Bonavia e Gammino accendono una sigaretta. Entrambi hanno il viso stanco, tirato.

GAMMINO (a Bonavia)
Una valigia? Che fa, parte?

BONAVIA
Non dire fesserie, Gammino...

36
Dal portoncino esce di nuovo Li Puma. Indossa una divisa da agente di P.S. Al braccio un impermeabile, sotto il quale tiene la scatola.

37
Bonavia e Gammino hanno un moto di sorpresa. Gammino pare sconcertato mentre Bonavia non sa reprimere un mezzo sorriso, come di crudele soddisfazione.

38
Li Puma si allontana, cercando di adeguarsi, nel portamento, alla divisa che indossa. Ad una vetrina si specchia, si aggiusta il berretto.

39
Gammino guarda Bonavia.

GAMMINO
Lo può ancora fermare.
BONAVIA
No. Torniamo in ufficio.

Si allontanano dalla parte opposta a quella di Li Puma.

SCENA 8
CENTRALE POLIZIA. UFFICIO BONAVIA
e SALA OPERATIVA - Int. Giorno

40
Tirato in viso, Bonavia entra nel suo ufficio, seguito da Gammino.
Compare dall'altra porta il Ragazzino del caffè, dietro al quale si fa luce un tipo strano, stralunato, malvestito, che saluta pomposamente il commissario.

INDOVINO
Commissario, oggi tutto bene fino alle ore diciotto, dopo di che guardatevi da chi pretende di dirvi la verità...
GAMMINO
Non è giornata, indovino.

Con gesto distratto e abituale, Bonavia mette una moneta nella mano dello strano personaggio, prima che Gammino lo faccia uscire.

INDOVINO
Eh, il commissario di prima mi rispettava di più. Chi ha sognato la faccia del responsabile del delitto Pennisi? E chi ha letto nelle carte dove era nascosta la refurtiva della rapina del Monte dei Pegni?
AGENTE
Tu.
INDOVINO
Eh!

41
Bonavia si porta quindi nel proprio ufficio, in vista dello stanzone dove è sistemata la centrale operativa, dove alcuni Agenti sono al lavoro, ai telefoni, alle telescriventi, ai tabelloni luminosi.

BONAVIA
Diamoci da fare, su.
... Diamoci da fare.

... Muoviamoci là in fondo.
Allora, sfaticati, ci sono novità?

Bonavia ha raggiunto la porta della sua stanza.

CENTRALINISTA
Tutto calmo, commissario.

Ed entra seguito da Gammino che chiude accuratamente sollevando poi uno spioncino che guarda ai tabelloni luminosi della città.

BONAVIA
E ora aspettiamo.

SCENA 9
LUOGO DELLA STRAGE - Int.-Est. Giorno

42
Inizia l'inserto della sequenza della strage. Si parte da un dettaglio della scatola di Li Puma, aperta dalle mani dell'uomo, che ne afferra il contenuto, un mitra di piccole dimensioni. La scatola è abbandonata per terra.

43
Ecco Li Puma, vestito da agente, che si presenta alla segretaria dell'ufficio di Lomunno.

SEGRETARIA
C'è un agente di P.S. che vorrebbe parlare col signor Lomunno.
VOCE TELEFONO
Va bene...
SEGRETARIA
Sulla sinistra c'è una porta grande a soffietto. Si accomodi.

La ragazza gli indica una porta.

44
Alla Centrale, Bonavia aspetta.

45
Li Puma entra nell'ufficio. Sfodera il mitra da sotto l'impermeabile. Ma Caschetta, Arlotta e il Giovanissimo lo aspettavano e sparano.

46
Bonavia aspetta. Guarda il punto della grande mappa della città, dove è Via Plebiscito.

BONAVIA (off)
Dovrebbe essere già arrivato.
GAMMINO (off)
C'è molto traffico...

47
Li Puma fulmina Caschetta.

48
Gli altri saltano fuori dalla finestra che si trova al piano terra.

49
Li Puma li insegue.

50
Da una terrazza, gente che pranza, osserva la scena.

51
Bonavia aspetta.

52
Arlotta è a sua volta crivellato dal mitra infallibile di Li Puma.

53
Il Giovanissimo fugge, ma inciampa, cade, gli sfugge il mitra.

54
Quattro bambini vengono a vedere di che si tratta.

55
Bonavia aspetta. Apre una cartella che contiene ritagli di giornali e fotografie di Lomunno... Si legge un titolo: « FERDINANDO LOMUNNO DI NUOVO ASSOLTO! ».

56
Li Puma fredda il Giovanissimo.

57
Ma anche lui è una maschera di sangue. Una donna esce da una porta e se lo trova davanti.

DONNA (grida)

58
Bonavia aspetta, guardando altre foto. Li Puma e Serena Li Puma. Lomunno e Serena Li Puma.

59
Li Puma crolla nell'aiuola, la faccia contro i fiori.

60
Bonavia richiude la cartella. La ripone.

61
Ed ecco, dalla centrale operativa, giunge il segnale d'allarme.

62
Nel punto dov'è Via Plebiscito, sul pannello luminoso, si accende un segnale intermittente.

VOCE (off)
Sì, via Plebiscito, sì... Come?

63
L'operatore si rivolge al commissario:

AGENTE
Commissario, c'è stata una sparatoria in via Plebiscito.

64
Bonavia si alza, dopo aver scambiato uno sguardo con Gammino. Si avvicina.

VOCE (off)
Chi sei? Agente Barbato? Sì... ripeti... via Plebiscito 112...

65
Lo segue Gammino, quindi Schirò, un graduato vicino alla cinquantina, tipico esponente della classe dei servitori fedeli e un po' ottusi dell'ordine costituito.

AGENTE (a Bonavia)
Commissario, sono quattro...

66

BONAVIA (sussulta)
Quattro... cosa?

67

AGENTE
Morti.
VOCE (off)
Auto Politeama, auto Libertà, in via Plebiscito.

68
Dopo uno scambio di occhiate con Gammino, risoluto il commissario si avvia, mentre Gammino che lo segue dà ordini ad alta voce:

GAMMINO
Dài, la squadra! Le ambulanze!

Mentre Bonavia e gli altri escono, gli agenti addetti al quadro segnalazioni mettono in opera i dispositivi di allarme.

SCHIRO'
Presto! Su andiamo, Di Vincenzo. Forza!

SCENA 10
LUOGO DELLA STRAGE - Esterno Giorno

69
C'è un grande movimento di agenti, di fotografi, di esperti, ciascuno impegnato nel proprio lavoro.

Brusìo.
Voci.

70
Gammino si avvicina a Bonavia. Gli sussurra allarmatissimo:

GAMMINO
« Lui » non c'è.

Bonavia si domina, ma il suo sconcerto è evidente. Il suo viso riflette la sua disfatta.

GAMMINO (sempre sottovoce)
Perché lui non c'è?
BONAVIA
Non l'hai capito? Qualcuno l'ha avvisato, ecco tutto.
GAMMINO (sgomento)
Ma chi?
BONAVIA
E che ne so?!

71
Si rivolge poi ad alta voce ai fotografi, indicando il morto in divisa, con il viso affondato tra i fiori di una aiuola.

BONAVIA
Ehi! Fotografatemi bene Li Puma, voi.
(indica il morto)
GAMMINO
Come hanno fatto? Chi poteva essere al corrente? E' impossibile!
BONAVIA
E' andata così... E lui si è salvato...

72
Schirò, poco distante, guarda un po' stupito il commis-

sario, poi guarda il cadavere del killer, infine ancora il commissario. Questi gli chiede:

BONAVIA
Hai avvisato la Procura?
SCHIRO'
Sì.

SCENA 11
LUOGO DELLA STRAGE - Esterno Giorno

73
Sopraggiunge un'auto e ne discende, insieme ad un impiegato della procura, il giudice Manfredo Traini, sostituto alla Procura della Repubblica, trentasei anni, modi sobrî, misurati, sguardo attento, parola ponderata, senza slanci o scatti. Insomma una natura aristocratica, colta, intellettuale.

74
Gli agenti che lo riconoscono gli fanno strada e gli indicano il luogo della strage.

75
Dietro le cancellate, sui balconi, sulle soglie, la gente, ancora scossa dal fatto sanguinoso, assiste ora all'intervento dei rappresentanti della legge.

76
Traini si china attentamente sull'uomo in divisa, che giace nell'aiuola, il volto affondato in una pozza di sangue. L'avete portata a casa mia?
Traini si rivolge a Schirò, il primo che trova vicino:

TRAINI
Un travestimento.

77

SCHIRO' (ammirato)
Sì, e come l'ha capito?
TRAINI
I capelli. Troppo lunghi. E' stato identificato?

78
Schirò annuisce, ma invece di rispondere esaurientemente indica Bonavia che si sta avvicinando. Alle sue spalle Gammino in uno tra lo sconcerto e l'avidità di non perdere nulla di quando accade.

79

BONAVIA (a Traini)
Quello è Michele Li Puma, un killer di vecchia conoscenza...

Fa un gesto come di grande considerazione. Poi si presenta:

Buongiorno, commissario Giacomo Bonavia.
TRAINI (quasi immobile)
... Traini, Sostituto Procuratore.

Una breve stretta di mano, che senza premeditazione risulta tuttavia nel Traini come da superiore a inferiore.

TRAINI (alludendo al fatto)
Cosa è successo?

80
Cominciano a muoversi sul luogo della strage, ricalcando la via sanguinosa e tragica della sparatoria scandita dai quattro corpi massacrati.
E, con tono burocratico, Bonavia illustra:

BONAVIA
Conosce Ferdinando Lomunno, il costruttore?
TRAINI
Ne ho sentito parlare.
BONAVIA
Eh!

81
Sulla porta dell'ufficio c'è una ragazza terrorizzata, che invano alcuni presenti cercano di calmare.

BONAVIA
Questa è la sua segretaria... Dice che non ha visto Li Puma travestito da agente. Appena ha sentito sparare ha tagliato la corda.

82

BONAVIA (seguitando, a Traini)
Comunque il travestimento doveva dare a Li Puma qualche secondo di vantaggio. Ma il trucco è stato inutile perché dall'altra parte lo aspettavano per farlo fuori...

83
Riprendono a muoversi, Traini domanda:

TRAINI
L'altra parte, cioè Lomunno?
BONAVIA
Sì. Lomunno e Li Puma un tempo compari, poi nemici da quando Lomunno si è fottuta la sorella di Li Puma... Si sono sparati più di una volta, se assiste all'autopsia di Li Puma vedrà le cicatrici...

84
Bonavia par seguire un filo segreto di pensieri. Intanto meccanicamente continua:

BONAVIA
Lomunno sapeva che un giorno o l'altro sarebbe arrivata la vendetta di Li Puma, capisce? E così mise la gente sua ad aspettarlo. Ma Li Puma entrò di qua invece che di là, sorprendendo gli altri...

85
Bonavia si china sul primo cadavere, opera di Li Puma.

BONAVIA
Vincenzo Arlotta... di Trapani... Forse è lui che ha fregato Li Puma alle spalle, ma a sua volta è stato colpito per sbaglio da un compagno... Da lì alla porta, fuoco incrociato... La sedia di Lomunno... E quello... è una vecchia conoscenza, Tano Caschetta di Salemi... ricercato da molti anni per duplice omicidio...

86
Escono. Sotto le finestre del piano terra, letteralmente in un lago di sangue, è un secondo cadavere.

Voci.
Brusìo.
BONAVIA
Quello non lo abbiamo ancora identificato.

87
Indica la finestra dell'ufficio:

Gli si è inceppato il mitra...

88
Indica il muro massacrato davanti alla finestra. Poi si china sul terzo cadavere, poco più di un ragazzo.

BONAVIA
Tutta gente di altre località. Ingaggiati da poco, in fretta...

89
Guarda Traini e, con una strana venatura di compiacimento, continua:

BONAVIA
Un po' sono responsabile io, qui...
Lomunno aveva due guardiaspalle di piena fiducia, veri professionisti, ma io glieli ho sbattuti dentro circa due mesi fa...
Quando una canaglia come Lomunno non ha protezione si sente come se gli mancasse improvvisamente l'ossigeno... Ha ingaggiato quelli che ha trovato, gente di terzo ordine...
Guardi che bel casino che gli hanno combinato.
TRAINI
Due killer professionisti messi in prigione, tre killer occasionali uccisi... Come dire, il massimo risultato con il minimo sforzo. Bel lavoro, Bonavia.

90
Bonavia non gradisce il tono dell'altro. Improvvisamente gli chiede:

BONAVIA
Come mai non conosce Lomunno?
TRAINI
Perché dovrei?
BONAVIA
Frequenta la gente bene, anche se è un assassino.
TRAINI
Perché non lo arresta?

91
Bonavia, d'istinto, si mette a ridere.

TRAINI
Sono stato spiritoso?
BONAVIA
Quasi.
TRAINI
Ripeto la domanda. Perché non lo arresta?
BONAVIA (seccato)
Per non fare regolarmente la figura del fesso, visto che l'ho già arrestato inutilmente tre volte.
TRAINI
Mancanza di prove?
BONAVIA
Eh?
TRAINI
Ho detto: per mancanza di prove?
BONAVIA
Mancanza di tutto.

SCENA 12
EDIFICIO IN COSTRUZIONE VICINO AL LUOGO DELLA STRAGE - Esterno Giorno

92
Sono in cima ad un edificio in via di completamento, da dove si dominano i nuovi quartieri della città, una selva di cemento. La conversazione è già avviata.

BONAVIA
Sa quant'è costato questo bel giardino di cemento? Quattrocento miliardi.
TRAINI
E cinquantanove omicidi.
BONAVIA
Sessantatre, con quelli di oggi.

93
Con un pennellaccio trovato lì vicino, Bonavia sta dipingendo qualcosa su di un pilastro di cemento. Con lugubre sarcasmo, il commissario commenta:

BONAVIA
Quelli almeno andranno al cimitero.

Traini si avvicina. Si accorge che il commissario ha disegnato sul pilastro di cemento i contorni di una figura umana.

BONAVIA
Gran parte degli altri sono finiti qui, nel cemento. Che dobbiamo farci, buttare giù la città? (col altro tono). Dove abita lei?

94
Traini indica un gruppo di caseggiati lontano.

TRAINI
Qui vicino.
BONAVIA
Attento: di questi giorni dal rubinetto del suo bagno potrebbe usicre sangue. Oppure lei vede qualcosa in una crepa del muro, gratta, e che trova? Un dito o un occhio. Abita in un attico?
TRAINI
Tre vani al secondo piano. Perché?

BONAVIA
Ma è un'indecenza! Vedrà che uno di questi giorni si presenterà un... amico per offrirle l'attico. Condizioni favorevoli. Lei ispira fiducia...
TRAINI (tornando all'argomento)
Lei è sicuro che Lomunno non fosse presente alla sparatoria?
BONAVIA (avviandosi)
Rischiando la vita? C'è chi viene pagato, per questo.

SCENA 13
LUOGO DELLA STRAGE - Esterno Giorno

101
Alle spalle della gente, seminascosta, è una donna sui trenta, singolare, appartata, ma pure più attenta degli altri a ciò che accade:
(E' Serena Li Puma)

102
I cadaveri, uno per uno, sono caricati sui furgoni mortuari della polizia. Al momento in cui la barella con l'uomo in

divisa le passa vicino, Serena si fa largo tra la gente e si accosta alla bara tremante.

103
Riconosce sua fratello. Lo guarda a lungo, muta.

104
Poi d'improvviso corre via.

95
Poco più in là, Bonavia, dopo aver dato disposizioni ad alcuni agenti, raggiunge Traini che sta firmando dei fogli che un impiegato gli porge.

BONAVIA
Comunque, correrò ancora il rischio di fare la figura del fesso... Se mi dà l'ordine lo arresto.
TRAINI
Lei è certo della colpa di Lomunno, che sapeva dell'arrivo di Li Puma e chiamò i killer invece della polizia. (All'impiegato) Grazie, vada... Insomma lui avrebbe teso un agguato a Li Puma. Per me non è ancora chiaro... Convocherò Lomunno per interrogarlo, sentiamo prima che cosa ha da dire.

96
Bonavia tenta un sorriso, forse per nascondere la diffidenza e, chissà! Forse anche l'avversione che sente d'istinto per Traini.

BONAVIA
Se vuole potrei dirle io quello che dirà lui.
TRAINI (paziente)
Io vado coi piedi di piombo. E quando le dirò di arrestare Lomunno, non ci sarà mancanza di prove.

97
Traini sale sulla sua auto. Prima di chiudere lo sportello dice:

TRAINI
Ah, mi mandi il suo rapporto al più presto e un curriculum di Lomunno. Arrivederla.
BONAVIA
Arrivederla... dottor Traini. (e a un fotografo) E va' a fatti fottere, tu!... Camorria!

98
L'auto parte. Affiancata a una tetra ambulanza carica di morte.

99
Bonavia segue con lo sguardo l'auto del giudice che si perde in fondo alla strada. Ora il sorriso che spesso ha alleggerito l'espressione del commissario lascia il posto ad una maschera tragica, come di un uomo che si sente con le spalle al muro.
Bonavia si volta e si trova di fronte a Gammino la cui ansia e la cui paura non sono meno evidenti. Ma poi, come in precedenza, si sorridono come a dire che — cascasse il mondo — quello che dà loro forza è la loro amicizia.

BONAVIA (a Gammino)
E tu sei pure allegro!
GAMMINO (veemente)
E no, quando mai, solo un brivido di freddo.
BONAVIA (pensieroso)
Ti ripeto di star fuori da questa storia. Si è messa male, gira alla larga.

GAMMINO (i cui occhi splendono di felicità)
E no commissario... come l'edera sono, dove m'attacco muoio.

SCENA 14
COMPLESSO CASA TRAINI - Int. Giorno

SCENA 15
CASA MALTA - Int. Giorno

Traini avanza nel corridoio del suo appartamento, raggiunge la camera da letto. Alle sue spalle appare la governante, una donna sui sessanta, molto dignitosa, ricca della classe autentica che a volte posseggono certe persone di servizio d'antico stampo. Gli porge una vestaglia e dei giornali.

GOVERNANTE
I giornali...

Traini percorre il corridoio sfogliandoli. Si legge:
113
IL COMMISSARIO BONAVIA SUL LUOGO DELLA STRAGE.
Sotto:
E' NOSTRA OPINIONE CHE LI PUMA E' CADUTO IN UN AGGUATO.
C'è una foto del killer crivellato, e sotto:
MANDATO DI CATTURA PER LOMUNNO?

114
Traini entra nello studio. C'è una libreria vuota. E un diluvio di libri, stipati nelle casse, ammonticchiati in pile pericolanti dappertutto, accatastati a terra, a cumuli, e ci sono un mappamondo, un leggìo, un barometro, un pianoforte verticale tedesco e molti altri oggetti, che danno all'ambiente un'aria di gabinetto faustiano, nel quale Traini siede, dietro la scrivania: e appare una figura sottile, quasi funerea: il volto nobile ossuto di siciliano, gli occhi brucianti. E su di lui campeggia un quadro, uno solo, un enorme ritratto a grandezza naturale, che incombe come una pala d'altare. La donna effigiata, ritta in piedi, è vestita di raso. E' giovane, bionda, il busto eretto. Il suo sguardo è fisso, autoritario. La baronessa Josette Traini di Giarre: sua madre.

115
Il giudice studia attento il dossier Lomunno
« Elemento pericoloso.
1958. Rapina. Assolto.
1959. Due omicidi. Assolto ».

116
Squilla il telefono. Traini alza il microfono.

TRAINI
Pronto?

S'ode la voce d'una donna:

VOCE DONNA
Dottor Traini?
TRAINI
Sono io.
VOCE DONNA
Le passo Sua Eccellenza Malta.
VOCE MALTA
Pronto! Traini?

117
Traini poggia i gomiti sul tavolo, come ricomponendosi d'istinto.

TRAINI
Ossequi Eccellenza, come sta?
VOCE MALTA
Bene. Dunque quella sparatoria in via del Plebiscito, un vero massacro.
TRAINI
Sono stati sparati più di cento colpi. Hanno rilevato quattro ferite sul corpo di Li Puma, di cui due mortali.

118
Ora s'ode distinta la voce di Malta:

MALTA
Quando è uscito dal manicomio?
TRAINI
Come?!
MALTA
Dico quando è uscito dal manicomio.
TRAINI
Chi?
MALTA
Ma Li Puma!... Non sapeva che era rinchiuso in manicomio?! Chi si occupa delle indagini?
TRAINI
Il commisario Bonavia.
MALTA
Ottimo elemento. Introverso, scontroso, ma efficiente. Non le ha detto del manicomio?

119
Traini sfoglia rapidamente l'incartamento che ha davanti, poi dice:

TRAINI
Ah, sì, è nel rapporto che mi ha mandato (legge). Michele Li Puma, ricoverato nel 1964. La domanda di ricovero fu firmata dalla sorella, Serena Li Puma.
MALTA
Quando è uscito?

Traini legge, poi riferisce:

TRAINI (sorpreso)
Due giorni fa.
MALTA
Ma come si spiega che sia stato rilasciato un uomo le cui condizioni mentali erano senza dubbio ancora anormali, alterate.

120

TRAINI (esaminando le carte)
Era stato dichiarato guarito.
MALTA
Ah, si è visto... Così lei, appena trasferito, si trova sul collo un caso molto pesante.
MALTA
E mi dica, come sta sua madre?
TRAINI
Un po' meglio, ma ha ancora bisogno di cure.
MALTA
E' sempre in Svizzera?
TRAINI
A Losanna.
MALTA
E lei come si trova nella casa nuova?
TRAINI
Abbastanza bene, grazie!

Rientra la governante. Porta un vassoio con del latte caldo che posa silenziosamente sul tavolo.

MALTA
Porga i miei saluti a sua madre, quando le scriverà... E qui, come intende procedere?
TRAINI
Debbo interrogare Lomunno, domattina.
MALTA
La sua recente assoluzione deve essere andata di traverso a qualcuno. Se lo sono ritrovato tra i piedi, capisce?
TRAINI
Un regolamento di conti tra cosche rivali, dice?
MALTA
Dalla ferocia del fatto direi di sì.

SCENA 16
UFFICIO TRAINI - Interno Giorno

121
L'ufficio del giudice è disadorno. Un tavolo, il crocefisso, e due poltroncine sfilacciate.
La porta s'apre, entra l'Usciere, vecchio, curvo, col passo strascicato, e rivolge a Traini una strizzatina d'occhio, strana.

USCIERE
Permesso! C'è 'na comparizione.

Poggia il foglio sul tavolo, Traini seduto, inespressivo.

TRAINI
Ah, Lomunno?

L'usciere fa una smorfia piuttosto impressionante:

USCIERE
No. L'avvocato.
TRAINI
Che passi!

Si china sul giudice e soffia rauco:

USCIERE
Attento. E' 'na volpe!

Gira sui tacchi e lo pianta in asso.

122
Entra l'avvocato Cannistraro. Un tipo massiccio, astuto e autoritario, gli occhi chiarissimi dietro le lenti, magnetici, pieni di fascino. Alto, squisitamente vestito e ben curato.

CANNISTRARO
Avvocato Cannistraro.

Siede.
Traini gli scocca un'occhiata:

TRAINI
Veramente non aspettavo lei.
CANNISTRARO
Lei aspettava Lomunno, lo so! Vorrei parlarci anch'io. E' ricoverato in clinica. Dopo il fatto ha subito uno choc.

TRAINI
Ah! E qual è la clinica?
CANNISTRARO
Io non lo so.

123
Traini lo fissa con occhi freddi:

TRAINI
Allora vada in quella clinica e gli dica che deve presentarsi. Lomunno ha subìto un tentativo di aggressione, è chiaro, ma... resta da stabilire quali erano i suoi rapporti con i tre che aspettavano là, armati di mitra.
CANNISTRARO
Noi non li avevamo mai conosciuti, questo sia ben chiaro, non sappiamo chi fossero.

124
Traini, impassibile, fissa l'altro negli occhi, e aspetta il seguito. Cannistraro credeva di fare più colpo. Comunque continua·

CANNISTRARO
Quindi Lomunno non teme l'inchiesta. Egli rispetta la legge. Ma ha ancora paura di essere ucciso. Li Puma era stato mandato per ucciderlo... Fortuna che non era in ufficio, se no era spacciato.
TRAINI
Cosa le fa pensare che Li Puma fosse un sicario? Dai precedenti risulta che Li Puma aveva motivi personali di odio per Lomunno.
CANNISTRARO
Proprio così... Perciò hanno aperto la gabbia della tigre, e la tigre è uscita.
TRAINI
Vuol dire che se lei avesse voluto far fuori il nostro costruttore... avrebbe fatto uscire Li Puma dal manicomio?
CANNISTRARO
... Io?!
TRAINI
O io. O chicchessia.
CANNISTRARO
Ho espresso solo la mia sorpresa che un micidiale assassino sia stato liberato così facilmente.
TRAINI
Vada avanti.
CANNISTRARO
Non ho altro da dire, signor giudice.
TRAINI
Dica al suo cliente che se non si presenta... emetterò mandato di cattura.

125
Cannistraro capisce che con Traini non si scherza.

CANNISTRARO
Che garanzie gli date per la sua sicurezza?
TRAINI
Una scorta di polizia..
CANNISTRARO
Meglio non implicare la polizia.
TRAINI
Ah, lei pensa che qualcosa possa trapelare? Che una parola possa volare via e tornare sotto forma di pallottola?
CANNISTRARO
Non è un mistero che il mio cliente è preso di mira da certi poliziotti.
TRAINI
Si riferisce agli arresti compiuti dal commissario Bonavia?

CANNISTRARO
Tre arresti, per essere esatti. Tre assoluzioni, risponde il tribunale. Giudichi lei...
TRAINI
Perché il commissario Bonavia — personalmente — ce l'avrebbe con Lomunno?
CANNISTRARO
Ah... i motivi possono essere tanti...
TRAINI
Si può odiare anche per amore di giustizia.
TRAINI
Lei che ne pensa?
CANNISTRARO
Dico solo che un funzionario pubblico si giudica anche dalla sua vita privata.
TRAINI
Sarebbe?
CANNISTRARO
Bonavia ha un'amante tanto giovane da essergli figlia.
TRAINI
Non è un reato.

126
Cannistraro sorride, come se avesse udito una battuta di spirito.
Accondiscendente, dice:

CANNISTRARO
Lo so, lo so. Tuttavia, forse è opportuno che per questa sola volta, lei dimentichi le regole e sia tanto gentile da recarsi dove si trova il mio cliente. Mi creda, ha subito un grosso choc.
TRAINI (si alza per congedarlo)
Domani mattina?
CANNISTRARO
Grazie. Lei è molto gentile. Sarò onorato di accompagnarla io stesso.
TRAINI
Chiami l'ufficio del dottor Malta.

127
Esce Cannistraro.
Nella fessura della porta compare per un attimo la faccia dell'Usciere.

USCIERE
'Na volpe!...

128
Sul viso di Cannistraro, intimamente soddisfatto, si inserisce il dialogo telefonico tra Traini e Malta.

TRAINI
Lomunno è pronto a farsi interogare domattina, ma chiede che io vada da lui. E chiede anche che la polizia non sia messa al corrente del suo nascondiglio.

129
Cannistraro sorride, come approvando. Accade esattamente ciò che ha previsto e provocato.

MALTA
Perché?

130
Ora dimentichiamo Cannistraro. Andiamo su Traini e Malta.

TRAINI
Secondo il suo legale, Bonavia l'avrebbe preso di mira.
MALTA
E se così fosse?
TRAINI
Teme che da parte della polizia possa avvenire una fuga intenzionale di notizie a suo danno.
MALTA
Lei che ne pensa, Traini?
TRAINI
Direi di dargli corda, anche se mancare di fiducia a Bonavia mi irrita. Quel che conta, al momento, è sapere cosa ha da dire Lomunno; e al più presto.
MALTA
Certo! L'inchiesta prima di tutto! Beh, l'autorizzo. E il manicomio?
TRAINI
Ci vado oggi con Bonavia.

SCENA 17
MANICOMIO - Interno Giorno

131
Il primario mostra una cartella clinica a Traini. Alle spalle del primario è il direttore, alle spalle di Traini è Bonavia.
Spesso, durante la scena, staremo sul viso del commissario, che segue lo svolgimento degli eventi come un consumato giocatore di poker.

TRAINI
(F.C.) Resta da sapere perché è stato rilasciato.
PRIMARIO
(F.C.) Non vi erano motivi obiettivi d'ordine clinico per trattenerlo.

133
UN SILENZIO. Traini legge attentamente la cartella clinica.

TRAINI
(F.C.) Appunto. Secondo lei era guarito (in c.) e... riceveva molte visite?
DIRETTORE
Nessuna.
TRAINI
La sorella?
DIRETTORE
No. Mandava solo qualche pacco.
TRAINI (leggendo la cartella)
Leggo qui che sei mesi fa Li Puma cercò di strangolare un compagno.
PRIMARIO
Si trattò di una crisi occasionale che non si ripeté in altre manifestazioni.
TRAINI
Desidero parlare con questo compagno.

134
Sono nel corridoio che già abbiamo visto, un budello opprimente e sordido. Argento è là, ritto al muro.

135
Di colpo la mano di Argento si protende verso il commissario, come già a pag. 3.
Stavolta, Bonavia che precede tutti, si ferma davanti al girello del demente.

ARGENTO
L'altro giorno non ti sei fermato...

136
Traini, a quella frase del pazzo, ha un moto d'interesse. Pone più attenzione ai due, mentre Argento continua:

ARGENTO
Perché non vuoi restare con me? Non sono pericoloso.
BONAVIA
Non ti agitare. Stai sudando.
ARGENTO (confidenziale)
Non sto sudando. Piango con tutta la pelle.

137
Bonavia si stacca. Procede e si ferma davanti alla cella dell'ex compagno di Li Puma, mentre Argento continua ad inveire e a brontolare insensate minacce.

TRAINI
Dov'è?

138
Il direttore fa cenno ad un infermiere gigantesco di aprire la cella e intanto mette in guardia Traini.

DIRETTORE
Lì dentro, ma stia attento. Sputa!

139
All'interno, seduto su di un letto di contenzione serrato dalle cinghie tese, c'è Peppe Lascatelli. Viso di cuoio, mosso da smorfie espressive, astute e diffidenti, la bocca piena di denti, gli occhi lampeggianti. Non appena vede il giudice esclama compiaciuto:

LASCATELLI
(f.c. urla). E tu che vuoi da me?

140
Il pazzo si gira a tutti mentre siedono attorno. Fa una smorfia di disprezzo, poi fissa Bonavia:

LASCATELLI
Lui è galantuomo. (Indica quindi i medici). Gli altri? Tutti finocchi!

Si volta a Traini:

Lo sai a chi somigli?
TRAINI
A un magistrato inquirente.
LASCATELLI
Mi chiamo Giuseppe Lascatelli! Non è un nome importante? Perché non rispondi? Non devi tacere... (urla)

141
Traini lo fissa. E' evidente che quel nome non gli dice niente.

142
Il viso del pazzo s'anima di fremiti nervosi. Poi esplode e urla.

143
Gli va vicino, ma il commissario con la mano lo mette seduto:

BONAVIA
Calmati, Peppe.

Gli occhi del pazzo si fanno scuri, ma la voce è controllata.

LASCATELLI
O.K. generale...

144
Traini unisce in un'occhiata Bonavia e il pazzo.

TRAINI
Conosci il commissario Bonavia?

Il pazzo ridacchia acceso:

LASCATELLI
Altroché, io gli passai la notizia mondiale quand'ero là dentro. A quintali loro avevano stricnina e allora misero stricnina nel caffé e sistemarono un mammasantissima, un palo, una spia e uno sparacio...
TRAINI
Chi?

Il pazzo s'inalbera:

LASCATELLI
Come chi? Ma allora non stai a sentire, quando parlo!
BONAVIA
Parla di quelli che hanno avvelenato in carcere.

145
Il pazzo scatta in piedi:

LASCATELLI
C'era un oleodotto sotto la prigione. Scavammo un buco nel pavimento e lo trovammo. Usciva come un soffione, sssss! Mimì la Fata (bacio) lo vendeva per noi. Ecco la verità!

Bonavia annuisce.

TRAINI
E come usciva?
LASCATELLI
Coi verdoni.
TRAINI
Con che?

Il pazzo s'incollerisce furibondo:

LASCATELLI
Ma questo che lingua parla? Vieni qui a sfottere le mie cosmiche rivelazioni? Io lo scasso! Dite invece alla gente quello che fate! Che ci tenete chiusi in questo cesso e ci picchiate, luridi bastardi! Luridi!

146
L'Infermiere gli mette le zampe addosso.
E' paonazzo.

148
Il pazzo si acquieta di colpo, e lo guarda, come se niente fosse, mentre Bonavia gli accende una sigaretta e gliela regge alle labbra.

LASCATELLI (a Traini)
Non c'è da stare allegri qui! Perché non ci mandate qual che donna? Solo i finocchi se la spassano qui.
TRAINI
Eri amico di Li Puma?

149
A questo nome, d'incanto, il pazzo si calma e tra una boccata e l'altra, risponde:

Il mondo dovrebbe appartenere agli uomini come lui! Ha messo su una bancarella a mio figlio, perché è un vero amico mio! Ma lo tenevano qui! I dottori, ce lo tenevano!
Perché Lomunno e la sorella lo volevano fuori dei piedi. Quelli sì, che sono pazzi. Bastardi! (tossisce).

150
Traini s'alza, fa un cenno. L'Infermiere apre la porta. Escono tutti.

Il giudice, in corridoio, fa perentorio:

TRAINI
Voglio parlargli da solo.

151
Nessuno fiata.
Il giudice rientra in cella.

152
Traini cala seduto, davanti a Lascatelli:

TRAINI (come ad uno di mente normale))
Eri un informatore della polizia. E' così? Coraggio, Peppe, parla.

153
Il pazzo, torvo, grugnisce:

LASCATELLI
Va bene, ma prima grattami dietro l'orecchio, Non ci resisto.
TRAINI
Li Puma sapeva che era un informatore, eh?
LASCATELLI
Un giorno mi disse: « Bonavia è amico tuo, Digli che non sono pazzo ». Io non volli e lui cercò di strozzarmi.
TRAINI
Continua.
LASCATELLI
Bonavia venne a Natale e gli dissi...
TRAINI
Cosa gli dicesti.
LASCATELLI
(ansima)
Fate uscire Li Puma. Li Puma vuole uscire.
TRAINI
E lui che disse?
LASCATELLI
Impossibile! Questo, ha detto!
TRAINI
Ah... Grazie Peppe.

Traini si allontana. Raggiunge gli altri nel corridoio.

TRAINI
Andiamo.

S'avviano all'uscita.

SCENA 18
RISTORANTE LIBERTY - Interno Giorno

154

TRAINI
Chi ha fatto uscire Li Puma. Bonavia?

La domanda è rivolta al commissario Bonavia, che siede con il giudice a un tavolo di un ristorante elegante, dalla impronta antica, solida. Il luogo dove, da generazioni, si riuniscono i personaggi importanti, quelli che contano...

BONAVIA
Era clinicamente guarito! Non crede ai dottori?
TRAINI
Ad ogni modo, chi sono i nemici di Lomunno?
BONAVIA (sarcastico)
Dovrei leggerle l'elenco del telefono. Sempre che basti.
TRAINI
Mi bastano i più importanti.
BONAVIA
Non sono pochi nemmeno quelli. I grandi costruttori edili, i Madonna, i Norvese, i Chiaracarne... e le famiglie di coloro che Lomunno ha rovinato o fatto uccidere. Ancora un po'? (di vino)
TRAINI
(sp) No grazie. A proposito di Lascatelli, ho voluto parlargli da solo perché la presenza della Polizia, a volte, può intimidire.
BONAVIA (risponde al sorriso, ipocrita)
Non credo che uno schizofrenico sia tanto sensibile, ma se lo dice lei...

155
Traini (precisa):

TRAINI
Mi ha detto che Li Puma era impaziente di uscire per poter uccidere Lomunno.

156

BONAVIA
Questo può essere. Ma non può essere certo Lascatelli quello che ha avvisato Lomunno che Li Puma voleva ucciderlo; che si sarebbe travestito da guardia: nè poteva dirgli l'ora e il luogo dell'attentato. E allora, chi ha avvisato Lomunno?
TRAINI
Forse ho frainteso, ma credevo che lei ritenesse trattarsi di una semplice vendetta personale. la sorella (sp). Invece a quanto sembra, ora lei pensa che Li Puma sia stato uno strumento.

157

BONAVIA
Non c'è nulla che lo provi.
TRAINI
E come ipotesi?
BONAVIA
E' possibile.
TRAINI
Diciamo allora che è possibile che il massacro non sia stato un episodio a sè stante e scartiamo che possa trattarsi di una vendetta personale (sp). Diciamo dunque che potrebbe coinvolgere persone importanti, ed interessi di molti miliardi.
BONAVIA
Vogliamo parlare di politica?
TRAINI
Perché no?

158
Bonavia indica con un cenno del capo un tavolo d'angolo, protetto da piante lussureggianti.

BONAVIA
Lo sa chi è quel signore a quel tavolo laggiù? (FC) quello in grigio, e coi baffetti, che sembra in atto di dire « Ma io che c'entro? Sono innocente io! ».

159
Al tavolo indicato da Bonavia c'è infatti un personaggio di questo genere. Ed ogni volta che andremo ad inquadrarlo lo sorprenderemo in atteggiamento difensivo.

160

TRAINI
Allude al Sindaco, il Commendator Nicotra?
BONAVIA
Precisamente. E, alla sua sinistra, quello grasso con gli occhiali, (f.c.) l'onorevole Grisì, e alla sua destra c'è il Presidente del Banco Regionale col Capo della Commissione Edilizia. Non dimentichi questo nome: Commissione Edilizia. E' la chiave di tutto.

Si avvicina il cameriere.

BONAVIA
Il caffè e il conto, subito, prego. C'è anche un posto libero a quel tavolo. Indovini chi è assente.
TRAINI
Lomunno?
BONAVIA
Vuole che continui? Dunque: due anni fa, Nicotra e Lomunno strinsero un accordo in previsione del grande affare che avrebbe rappresentato il nuovo piano regolatore.

161
Bonavia estrae una penna e nel retro del Menù disegna uno schema a chiarificazione di quanto sta dicendo:

BONAVIA
In base all'accordo, senza dare nell'occhio, Lomunno acquistò le aree da destinare all'incremento edilizio, a prezzo di terreno agricolo, diciamo trecento lire al metro. A questo punto entra in scena il Sindaco. Col danaro dei contribuenti il Comune, senza giustificate ragioni, fornisce le aree di acqua, elettricità, fogne, strade ecc. ecc.
TRAINI
E così il valore delle aree sale da trecento a quattromila lire il metro.
BONAVIA
Guardi però che il contribuente non ci guadagna niente. Anche perché non trova né scuole né ospedali. Le parti della torta sono divise equamente tra il sindaco, un membro del parlamento, il capo della Commissione Edilizia, Lomunno, la Banca che ha finanziato l'affare, e pochi altri. Non ci sono grandi rischi, perché se qualcuno cerca di opporsi all'operazione, prima viene ammonito, quindi minacciato, e, se non basta ancora, sparisce.
TRAINI
E che fa la polizia davanti a questo scandalo?
BONAVIA
Qualche arresto, se ci riesce. E la magistratura?
TRAINI
Emette sentenze di condanna, quando è in possesso di prove sufficienti.

BONAVIA
A quanto pare le prove non sono mai sufficienti ad una condanna!? Ma se vuole un quadro più dettagliato della situazione, posso dirglielo, ma stia bene attento ad andare avanti, perché è una strada molto scivolosa.
TRAINI
La percorreremo insieme. Ed il punto di partenza sarà il massacro di via del Plebiscito. Non cambieremo il mondo, ma è nostro assoluto dovere in questo momento identificare e punire tutti i responsabili. Quindi, comincerà con l'interrogare i dottori dell'ospedale psichiatrico, i nemici personali di Lomunno, e i suoi concorrenti negli affari più importanti.
BONAVIA
E l'avvocato Cannistraro, cosa le ha detto?
TRAINI
Che Lomunno si nasconde e nega di conoscere i tre killer che hanno fatto fuori Li Puma. Dice che lo vogliono uccidere ma non dice chi. Ho detto a Cannistraro di avvisarlo che se non si presenta spontaneamente, spiccherò mandato di cattura. Così lei lo arresterà per la quarta volta.
BONAVIA
Ah. E chi lo metterà fuori?
TRAINI
Nessuno, se avremo lavorato bene, d'accordo.

Bonavia fissa il magistrato, diffidente. E cambia argomento:

BONAVIA
Sì. La informo che da quel tavolo stanno cercando di attirare la sua attenzione.

162
Traini si volta e nota infatti che Nicotra accenna con il capo ad un saluto.

163
Gli risponde cortesemente.

BONAVIA (alzandosi)
Chiedo scusa. Devo andare.
TRAINI
Bonavia! Vorrei parlare a Serena Li Puma.
BONAVIA
La stiamo cercando, ma inutilmente.
TRAINI
Insista!
BONAVIA
Certo. I miei rispetti, signor Sindaco.

164
Il commissario si allontana, passando davanti al tavolo del sindaco che risponde freddamente al suo saluto.

SCENA 19
STRADA AUTO - Esterno Giorno

165
Bonavia sull'auto, guidata da Gammino che lo interroga ansioso.

GAMMINO
Nessuna notizia di Lomunno?
BONAVIA
No!

166
Bonavia scuote la testa.

GAMMINO (sogghignando)
E quando esce fuori, quello! Con la cacherella che gli ha fatto venire.
BONAVIA
Sì, li ho spaventati, forse anche troppo.
GAMMINO
E con Traini, com'è andata?
BONAVIA (ha il suo solito sorriso amaro)
Vedremo. Un killer può farmi fuori, un giudice può mandarmi in galera... Ma chi mi uccide può finire dentro, mentre un giudice sicuramente resta fuori. Vedremo che strada scelgono.
GAMMINO
Io non ci arrivo! Scelgono... che?
BONAVIA
Un killer o un giudice. Un giudice seppellisce egualmente, con una sentenza!
GAMMINO
Traini? Loro complice?!

Vengono interrotti dall'autoradio.

VOCE AUTORADIO
Auto Roma, Auto Roma, Auto Roma, alla Vucceria...
BONAVIA
Va bene, che succede stavolta?
VOCE AUTORADIO
Tentata rapina. Il colpevole è bloccato in una chiesa. Pare che sia armato.

SCENA 20
VICOLO VUCCERIA - Esterno Giorno

172
Una donna, evidentemente la madre del ragazzo, si libera da un agente che la teneva a bada e s'aggrappa al braccio del commissario. La seguono, sballottati di qua e di là dall'ondeggiare della piccola folla, un gruppetto di bambini macilenti e spiritati.

MADRE RAGAZZO (in dialetto)
Non ha fatto niente, mio figlio, signor commissario! Non ha fatto niente! Non ha fatto niente!

173
Un agente strappa letteralmente la donna dal braccio di Bonavia.

BRUSIO
Lasciatelo andare.
— Gli volete sparare per una scatola di carne?
— Assassini!

167
Il vicolo è bloccato da due pantere della mobile, ferme davanti ad un portoncino.

168
Alcuni agenti puntano le armi contro gli abitanti del luogo che mostrano un atteggiamento minaccioso.

169
Bonavia ha raggiunto Schirò.

BONAVIA
Calma, calma. Dov'è?

170
Schirò indica una stretta apertura, da dove si inerpica una scala, tra muri fatiscenti di umidità e di sporcizia.

SCHIRO'
Qua dentro!
BONAVIA
Ha sparato?
SCHIRO'
No, ma ha detto che lo farà!

171
Bonavia si muove con risolutezza tutta professionale, priva di qualsiasi ostentazione. Fa cenno che solo Gammino deve stargli dietro. Insieme oltrepassano il portoncino.

174
Raggiungono, davanti Bonavia, dietro Gammino, un pianerottolo, dove s'apre una porticina. S'ode una voce disperata che, in un dialetto non meno incomprensibile di quello della donna di poc'anzi, grida:

RAGAZZO (off)
Statte fermo o t'ammazzo, fermo!

175
Bonavia tira fuori la rivoltella e con un calcio apre la

porta. Entra con una sicurezza che allarma e lascia esterrefatto Gammino.

176
Bonavia si trova davanti ad un ragazzo terrorizzato che punta un revolver su di lui.

BONAVIA
Dammi qua... pezzo di cretino che non sei altro. Ma che vuoi fare?

177
E, di sorpresa. appioppa uno schiaffone al disgraziato, facendolo barcollare. E' tale lo sbigottimento, che il ragazzo non reagisce e si lascia disarmare.

BONAVIA
Hai sparato? Hai minacciato qualcuno con questa?
RAGAZZO (nega)

Bonavia, per controllare se il ragazzo ha detto la verità, annusa la canna dell'arma. Pare convinto dell'esame. Rapido, nasconde la rivoltella del ragazzo nella tasca della giacca, poi afferra il piccolo delinquente per i capelli e lo sospinge fuori.

178
Ora Bonavia, il ragazzo e Gammino, si trovano alla fine della scala, verso l'esterno. Qui c'è Schirò che allarmatissimo, dice al commissario:

SCHIRO'
Dottore, la gente è molto eccitata! Che faccio? Chiamo rinforzi?

179
Ma Bonavia nemmeno si ferma, sempre tenendo il ragazzo per i capelli, dicendo ad alta voce:

BONAVIA
Ma non dire fesserie! Calmi! Non è successo niente! Non ne aveva di pistola, faceva solo lo spiritoso. Lo rimettiamo subito in libertà Calma! Calma!

180
Il tragitto dalla porta all'auto della polizia è compiuto dal commissario e dagli altri sotto una gragnuola di proiettili provenienti dalle finestre. Cartaccia, barattoli, anche bottiglie.

181
Bonavia sospinge il ragazzo dentro una delle auto che rapidamente si allontana, a sirena spiegata, per intimorire la folla.

182
A questo punto la madre del ragazzo si libera ancora dell'agente che la teneva in custodia e si scaglia contro Bonavia, tra pianti e grida di disperazione.

MADRE
Dove lo portate? Che gli fate al figlio mio? Lasciatelo! Non ha fatto niente mio figlio!
BRUSIO
— Andate via! Via!
— Prepotenti e Arrusi! Disonesti!

184
Bonavia grida:

BONAVIA
Presto, via! Circolare! Largo! Che hai da guardare tu? Via! Bel mestiere che mi tocca fare.
GAMMINO
A casa!

185
Seguito da Gammino, Bonavia entra in un bar lì vicino, mentre l'altra pantera della polizia prende il largo. Il vociare si placa lentamente.

SCENA 21
BAR ALLA VUCCERIA - Int.-Est. Giorno

188
Il commissario è seduto in un angolo, insieme a Gammino. Sopraggiunge il barista.

BONAVIA
C'hai un cerino?
GAMMINO
Sì.
BONAVIA
Avrei voluto vedere Traini qui, col suo bel vestitino.

189
Col fazzoletto, si deterge dei residui del bombardamento di robaccia al quale è stato sottoposto.

BONAVIA (al barista)
Nicola! Quando sei uscito?
NICOLA
Da un mese, dottò.
BONAVIA (a Gammino)
Ma dimmi una cosa tu lo sai che è un reato controllare i telefoni (sp) senza l'autorizzazione del magistrato?

190
Gammino annuisce, con un sorriso di orgoglio. L'intrigo, se è agli ordini del « suo » commissario, lo entusiasma.

BONAVIA
Specie se il telefono è proprio quello dello stesso magistrato.

191
Ora Gammino comincia a vederci chiaro. A queste cose ci sta come nel suo elemento naturale.

BONAVIA
Se ti trasferissi di nuovo al Centro Controllo, sapresti cavartela con discrezione?
GAMMINO
La stessa idea di sempre, eh? Vuol sapere chi ha avvisato Lomunno? (sorride beato) Sicuro che si può fare.
BONAVIA
Chi l'ha avvisato, e chi gli ha dato gli ordini.
GAMMINO
Ci arriveremo.

192
Il barista ha portato i due bicchieri di vino. Gammino leva il suo, sorridendo al commissario.

GAMMINO
Alla salute! (beve)
BONAVIA
Traini mente. Dice che Lomunno si tiene nascosto, e io ci dovrei credere (indignato)! Per chi mi ha preso, quello sbarbatello?...

Alza il calice alla salute, sogghignando a mo' di sfida verso il suo assente nemico.

SCENA 22
ASILO INFANZIA ABBANDONATA - Interno Giorno

193
Traini, preceduto da Cannistraro e da una monaca, attraversa il cortile dell'asilo, dove i bambini sono intenti ai giochi. Un pallone.

Davanti alla porta di un'aula, Cannistraro congeda la monaca la quale ossequiosamente saluta prima di andarsene.

MONACA
Da questa parte, prego. S'accomodi!

194
All'interno della palestra, un uomo aspetta. Elegante, forte, bello, i capelli biondi e gli occhi chiarissimi, magnetici, che sprizzano una forza animale.

195
E' Lomunno, il quale accenna un lieve inchino nei riguardi di Traini.

LOMUNNO
Signor giudice, la ringrazio sentitamente di essersi scomodato per me. Qui mi sento molto più sicuro, anche perché in un certo senso, è casa mia.
CANNISTRARO (spiega a Traini)
Il signor Lomunno finanzia questo istituto per orfani. Anche lui ha avuto un'infanzia difficile.
LOMUNNO (lo interrompe)
Basta, basta, se no il signor giudice pensa che vuoi mettermi l'aureola del santo. Troppa grazia! Prego.

196
Pratico, efficiente, Lomunno entra subito in argomento:

LOMUNNO
Eccomi qua, la vittima predestinata. Ringraziamo Iddio, la morte è brutta! Ora sono qui, pronto a rispondere a tutte le domande, signor giudice.

197

TRAINI
Perché Li Puma voleva ucciderla? Per via di sua sorella?
LOMUNNO
Credo...
TRAINI
O per qualche vecchio rancore originato da affari?
LOMUNNO
Ho sempre fatto gli affari miei senza Li Puma.
TRAINI
Tuttavia, quando le parve pericoloso, lei lo fece subito rinchiudere in manicomio.

198

CANNISTRARO
Fu la sorella a firmare la domanda.
TRAINI
E non conviveva con lei, a quell'epoca?
LOMUNNO
Comunque, firmò di sua iniziativa.

199

TRAINI (direttamente)
Chi le ha detto che Li Puma era uscito e che avrebbe cercato di ucciderol?
LOMUNNO (finge stupore)
A me? Io se lo sapevo, avrei chiesto protezione alla polizia!
TRAINI
E' raro che qui la gente si rivolga alla polizia.
LOMUNNO
Ed è male! In ogni modo, io non sapevo niente! E non conosco nemmeno quei tre che erano là con Li Puma.
TRAINI
Il suo avvocato afferma che il Commissario Bonavia ce l'avrebbe con lei. Devo credergli?

200

LOMUNNO
Ci creda, ci creda! E' invidia. Perché io ho fatto i soldi, e lui è rimasto a stipendio... Mi spia la villa, mi fa i conti in tasca... E quando l'invidia gli sale al cervello, lui che fa? Piglia e m'arresta. Mi fa pena, ma lo capisco.
TRAINI
Lei subisce le sue angherie, ma prova pena per lui! Come mai?

LOMUNNO
Perché è cresciuto solo, pieno di insoddisfazioni... Certuni — per dimenticare — si ubriacano di vino... E lui si ubriaca di giustizia.
CANNISTRARO
Ma è pericoloso.
LOMUNNO (seccamente)
Fesserie, avvocato!

201

TRAINI
Malgrado il parere del suo avvocato, lei non lo teme?
LOMUNNO
Altri sono i nemici miei.
Qui c'è una contraddizione. Il suo avvocato è venuto ad espormi i suoi timori sulla polizia. Ora, lei mi dice che non teme la polizia. Ma insomma di chi ha paura?
LOMUNNO
Hanno tentato di ammazzarmi e io ho paura di tutto e di tutti.
TRAINI
Ma lei non ha alcuna ragione di avere paura, anche se volesse dirmi che un commissario di polizia ha agito male. Lei è un cittadino ed io sono il suo magistrato, non lo dimentichi.

202

LOMUNNO
Il mio che?

203

TRAINI
Il suo magistrato! E come tale, ho il dovere di difendere lei come qualsiasi altro cittadino, se è necessario...
LOMUNNO (abilissimo)
Persone come lei danno fiducia. — Ma, tornando al discorso, se lei mi chiede chi vorrebbe vedermi morto, io le dico che c'è gente ben più grossa di Bonavia.
TRAINI
Nel campo degli affari?
LOMUNNO
Io non faccio nomi. Ma rifletta. Per far uscire Li Puma dal manicomio, ci son voluti i piccioli, e assai!
TRAINI
Avanti, continui, non si fermi.
LOMUNNO
Le ho detto tutto quello che so.
TRAINI
Che ha detto?
LOMUNNO
L'ho detto, no?
TRAINI
Non mi sembra molto.
TRAINI (a Cannistraro)
Non abbiamo concluso granché!
LOMUNNO
Che volevo concludere, io? Io sono la vittima!

204

TRAINI (avviandosi)
Perciò la terrò sotto controllo. Non lasci la città e si tenga a mia disposizione.
LOMUNNO
Non dubiti! A disposizione! La ringrazio nuovamente di essersi scomodato per me, signor giudice.

205

Cannistraro esce dietro Traini. Non appena la porta si richiude, appaiono alla spalle di Lomunno l'onorevole Licata e il capo della Commissione Edilizia Zito. Ci sono

anche altre tre persone: il Caporegime, il Due, il Tre (li chiamiamo così, gli ultimi, per comodità nostra). Questi ultimi stanno separati, come separate sono le loro funzioni nella malavita, rispetto a quelle dei politici.

SCENA 23
ASILO INFANZIA ABBANDONATA. PALESTRA - Int. Giorno

206

207
Licata attacca subito Lomunno.

LICATA
Ma questo Traini chi è? Che cerca?
LOMUNNO
Cerca!
LICATA
Stà attento che, alla fine, viene fuori il piano regolatore!
LOMUNNO
(versaccio)
LICATA (a Lomunno)
Tu sei responsabile, Ferdinando. Sono impazziti tutti a causa tua. Mitra a tutto spiano! E che cos'è? La guerra civile, questa?

208
Mentre l'altro parla, Lomunno prova uno strappo ora alle pertiche ora alle funi. Si vede che è compiaciuto della propria efficienza fisica.

LOMUNNO
E che dovrei dire? S'accomodi? M'ammazzi?
LICATA
Io so quello che ho letto sui titoli dei giornali, e non voglio più starci! E loro nemmeno! Capito?
LOMUNNO
Onorevole dei miei corbelli, chi te li ha dati i voti? Il caporegime mio, paese per paese, te n'ha racimolati duecentomila. Io te li ho dati ieri, io te li tolgo domani! Ma chi ti credi di essere?

209
Licata mostra una evidente paura, davanti all'incalzare di Lomunno.
Comprendiamo in questo momento quale carica di aggressività spietata si nasconda nell'uomo che adesso assume un tono sfottente:

LOMUNNO
... Lui va a Montecitorio, fa i discorsi, le interviste alla TV. Ma che?!... Tu righi dritto e balli con me!
ZITO
Calmati, Ferdinando!
LOMUNNO (sempre contro Licata)
Se non ti piace, ti dimetti. Ti ritiri! Passi all'opposizione! Per uno che se ne va, dieci ne troviamo! Ma tu la poltrona non la lasci, eh?

210

ZITO (a voce più alta)
Calmati, Ferdinando!

211

LOMUNNO (si rivolta feroce)
E anche tu, e il presidente della banca, e il sindaco! State calmi voi, che siete una bellezza! Hai capito?

Zito tace, concentrato, cupo. Lomunno lo osserva e poi, come a un colpevole:

LOMUNNO
Cosa stai pensando contro di me?
ZITO
Chi ti ha avvisato che Li Puma, vestito da guardia, veniva per ammazzarti?
LOMUNNO (beffardo)
Indovino...
ZITO
Forse tu sorvegliavi il manicomio?

212
Lomunno tace, divertito alla curiosità dell'altro.

ZITO
Oppure sorvegliavi Bonavia?

Lomunno gongola mentre l'altro si fa impaziente.

ZITO
O magari lo sorvegliava qualcuno dei tuoi amici, eh?
LOMUNNO
Lo sappiamo solo in due! Dio, e io!

213
Entra Cannistraro.

CANNISTRARO (indignato, contro Lomunno)
Lomunno! Ma che cavolo mi combini, Lomunno?! Io cerco di mettere in cattiva luce Bonavia e tu lo scagioni? A che serve accusare i tuoi concorrenti, quando sai benissimo che loro non c'entrano? Eh?
LOMUNNO
Avvocato! Ma credi proprio che il giudice aspetti l'opinione mia? Se voglio fargli credere bianco, sarà meglio che gli dica nero, no?
(con lucida ironia)
Traini ha un cervello? E diamogli la soddisfazione di credere che tutto quello che gli viene in mente l'ha pensato lui, con la sua acuta intelligenza! Lasciamogli mettere insieme da solo le deduzioni, stabilire gli accostamenti, le complicità...

214
Si rivolge al Caporegime, cambiando discorso. Con tono carico d'attenzione, di serietà, domanda:

LOMUNNO
L'avete portata a casa mia?
CAPOREGIME
Non ne ha voluto sapere.
LOMUNNO
E dov'è?
CAPOREGIME
Ti sta aspettando all'angolo di via Ruggero Settimo.

215
Compare un prete sul fondo, verso il quale si rivolge Lomunno, ad alta voce, con tono cordialissimo:

LOMUNNO
Avanti, avanti, che ora noi leviamo il disturbo...

Mentre il prete fa entrare una classe di orfanelli, Zito, Licata, Cannistraro e gli altri escono. Per ultimo Lomunno, che dice a mo' di saluto ai ragazzini:

LOMUNNO
Bravi picciotti! Diecimila lire a chi vince...

Ed esce.

SCENA 24
STRADA DAVANTI AD UNA CALZOLERIA IN CENTRO

Esterno Imbrunire

216
Serena aspetta all'ingresso, il viso tirato, ansioso.

217
L'auto di Lomunno si arresta davanti a lei. L'uomo si sporge, apre lo sportello, per invitare la donna a salire.

218
Serena fa un cenno di diniego con il capo.

219
Lomunno richiude lo sportello, riparte, dopo aver fatto un gesto come a dire « Aspettami, vado a parcheggiare ».

220
Serena quasi meccanicamente si volta a guardare le vetrine. Lomunno compare alle sue spalle.

223
I due si fissano intensamente. E' evidente che non si incontrano da molto tempo e che molte cose sono cambiate. C'è tra l'altro una differenza di abbigliamento: splendido Lomunno, modesto in Serena.

LOMUNNO
Ti volevo incontrare in un altro posto, perché per mia non è prudente che la gente mi vede in giro per il momento. Che colpa ne ho io? Tuo fratello voleva ammazzare me! Che, sono andato io a cercarlo? (sp) Figurati che io l'avevo addirittura dimenticato! (IC) E, stai sicura, che dopo veniva a cercare te! Per farti pagare quella firmetta che hai messo, e che l'ha fatto rimanere dentro sei anni.
SERENA
Sei tu che me l'hai fatto fare, non ricordi?
LOMUNNO
Eh, stiamo a ricostruire il passato adesso. Ci sarebbero tante cose da dire...
SERENA
Va bene, va bene, non t'affaticare, non parliamone più. Dimmi perché m'ha fatto venire qui.
LOMUNNO
(sp) Dovresti fare un viaggio. A Cleveland. Dai tuoi parenti. Pago io.
SERENA
Perché?
LOMUNNO
Perché c'è gente che mi vuole rovinare e magari ti cercano per costringerti a farmi del male.
SERENA
E come potrebbero obbligarmi?
LOMUNNO
I modi di raggiungere certi scopi sono tanti... Se non ti trovano, è meglio! E, al tuo ritorno, c'è un appartamento in regalo. Viale Strasburgo, o al mare. Come preferisci!
SERENA
Di promesse, caro Ferdinando, ne ho sentite tante...
LOMUNNO
Noi dobbiamo ritrovare la comprensione, Serena, dobbiamo ritrovare quel senso di fiducia. Adesso, se mi vuoi ascoltare, noi ce ne andiamo a quel nostro ristorante

di Mondello, e parliamo di tutto, chiaramente. Avrai tutte le garanzie che vuoi.
LOMUNNO
Scusa se ti faccio camminare, ma non c'era parcheggio, nel corso.

SCENA 26
STRADETTA LATERALE IN CENTRO - Esterno Notte

229
Lomunno e Serena svoltano in una stradetta laterale, dove non c'è traffico e le luci sono più fioche. Camminano insieme in silenzio. Lui la guarda e le sorride. Lei è in ansia, ma lo nasconde.

230
Guarda davanti a sé e vede l'automobile di Lomunno parcheggiata in fondo alla stradetta, dove non vi sono altre macchine. E' una immagine sinistra.

SERENA
Ferdinando, tu mi vuoi ammazzare.
LOMUNNO
Sì, ti voglio cuocere in padella!
SERENA
Sì, sono sicura! Tu mi vuoi ammazzare!

231
Serena fa qualche altro passo, con gli occhi fissi alla macchina. Poi, di scatto, sorprendendo Lomunno, si volta e prende a correre con tutte le sue forze verso la strada dove passa la gente, tra la quale si confonde.

LOMUNNO
Ma vieni qua. Ma dove vai?
LOMUNNO
Callisto! Callisto!

232
Da dietro l'angolo presso il quale l'auto di Lomunno era parcheggiata, sbucano come fulmini il Caporegime, il Due e il Tre. Fanno per inseguire Serena, ma Lomunno li ferma con un gesto perentorio.

CAPOREGIME
Fermi!! La blocchiamo a casa sua?
LOMUNNO
Ormai, a casa sua non ci torna più. Passate parola, la dobbiamo trovare ad ogni costo!

SCENA 27
CASA BONAVIA - Interno Giorno

233
Un piccolo quartiere di poche stanze, arredato con gusto anonimo, ma con una certa sovrabbondanza di libri. Il commissario legge molto. In questo momento, però, pur essendo occupato con una donna, sta attento a quanto trasmette la TV. Un notiziario.

VOCE SPEAKER TV
... il Presidente della Commissione Antimafia ha dichiarato che le risultanze del lavoro d'inchiesta saranno quanto prima rese note al Parlamento.
BONAVIA (ride)
Questa, è meglio di una commedia, Lina! Quando ci siamo conosciuti dicevano già le stesse cose!

234
E' disturbato dal suono del campanello. Va ad aprire, in vestaglia, e lascia entrare Gammino, il quale s'accorge che in camera da letto c'è qualcuno.

BONAVIA
Oh... Michele Gammino... La signorina Lina Paladino.
LINA
Molto lieta di conoscerla.
GAMMINO
(FC) Piacere tutto mio...
LINA
Mi scusi...
GAMMINO
Prego... (la guarda allontanarsi)

Siedono dopo che Bonavia ha abbassato l'audio TV.

235
Gammino tira fuori un blocchetto.

BONAVIA
C'è poco da sorridere, Gammino. Allora. Vita morte e miracoli del dottor Traini, sostituto procuratore.
GAMMINO
Deve essere un mammone! Chiama continuamente la madre, in Svizzera. E' ricoverata, non so per quale malattia! E c'è un ragazzo che gli telefona spesso.
BONAVIA
Un ragazzo?

I due uomini si guardano.

GAMMINO
Fosse finocchio?
BONAVIA (fingendosi scandalizzato)
Stai parlando di un personaggio importante! Di' almeno « omosessuale », no?

236
Compare la donna sulla porta. E' vestita, Avrà trentasei trentasette anni, ma è ancora molto piacente. Magra, piuttosto classica.

BONAVIA
Te ne vai?
LINA
Si, è tardi.

237
Gammino accenna ad un saluto con la testa; Lina risponde, mentre si avvia alla porta accompagnata da Bonavia. I due scambiano a bassa voce qualche parola.

BONAVIA
Va bene. A domani.
LINA
Ciao!
BONAVIA
Ciao!

Poi la donna esce e il commissario si rivolge verso Gammino. Sembra riflettere...

BONAVIA (a Gammino)
Be' torniamo alle tue basse insinuazioni. Finocchio, eh? No. Non credo. Va' avanti.
GAMMINO

Ha chiamato Sue eccellenza Malta, per riferirgli di aver incontrato Lomunno. Lomunno accuserebbe i suoi concorrenti di aver fatto mettere fuori Li Puma.
BONAVIA
E cosa ha detto di me?
GAMMINO
Bonavia è un nevrotico. Perseguita Lomunno per invidia, ma Lomunno non lo considera affatto.
BONAVIA
Mm...
GAMMINO
Malta ha autorizzato Traini ad indagare sulla vita privata di Bonavia. Ma ha raccomandato caldamente di essere molto discreto, trattandosi di un pubblico funzionario e di un rappresentante della legge.

238
Bonavia ha un moto di sarcasmo verso questo mito della intoccabilità del funzionario.

BONAVIA
Non mi dire...
GAMMINO
Malta ha autorizzato anche il controllo del suo telefono.
BONAVIA (non può fare a meno di sorridere)
Ah...!
GAMMINO
Purtroppo il centro di intercettazione dei carabinieri è pure più efficiente del nostro!
BONAVIA
Ma noi abbiamo avuto l'idea per primi. Loro non sanno quello che devono tacere, al telefono, noi sì, invece. C'è dell'altro?
GAMMINO
Schirò ha telefonato a Traini.

239

BONAVIA (sorpreso)
Schirò?!... E perché?
GAMMINO
Ha detto di avere cose importanti da dire sulla sparatoria.
BONAVIA (ironico)
Caro vecchio Schirò!
GAMMINO: — E' una merda.

SCENA 28
LUOGO DELLA STRAGE - Esterno Giorno

240
Bonavia e Gammino sono in cima all'edificio in costruzione. Guardano in giù.

241
Là, attorno alla aiuola dove fu trovato il corpo crivellato di Michele Li Puma, il giudice Traini e il brigadiere Schirò sostano, scambiando molte parole.
A tratti Traini indica l'aiuola, come per farsi confermare un qualche cosa relativo appunto a Li Puma.

242
Bonavia e Gammino seguono i movimenti dei due.

BONAVIA
(sp.) Ma che cos'ha Schirò contro di me?
GAMMINO
Si vede che non ha inghiottito il rapporto che impedì la sua promozione.
BONAVIA
Quale rapporto?

GAMMINO
Quando maltrattò una studentessa, durante lo sgombero dell'università...
BONAVIA
Ah... Non lo ricordavo nemmeno...

243
In basso, i due si stanno separando. Traini risale sulla sua automobile, Schirò si avvia dalla parte opposta.

244

GAMMINO
Lo farò parlare a calci!
BONAVIA
Tu non farai niente! di niente, capito?!

SCENA 29
PAESE - Esterno Giorno

245
Il paese su un'altura è un'immagine tetra. Il palazzo domina su tutto, maligno, quadrato come una fortezza. Le case digradano sottomesse e miserabili, ad alveare. Solo la chiesa si leva aguzza, contro il cielo. Chi sta lassù vede tutto, strade porte e tuguri. Spia chi esce chi entra e quello che fa.

246
Nella piazzetta, c'è un bar, la farmacia, perdigiorno seduti alla fontana; e ai tavolini tipi coi berretti spavaldi sulla nuca, visi feroci, la guardata obliqua e sfuggente.
Là c'è il Banco Regionale.

SCENA 30
PAESE - BANCA - Interno Giorno

247
Traini è a colloquio col direttore.
Questi consulta una cartella, dice:

CONTABILE
Prenda nota! Il sette marzo 1962, duemilionitrecentomila lire vennero versati da uno sconosciuto. Bonavia ritirò la somma il giorno dopo.
TRAINI
La ringrazio.
CONTABILE
Prego, dovere.

Il giudice saluta, esce.

SCENA 31
PAESE - Esterno Giorno

248
Traini va per i vicoli, pieni di ragazzini che corrono, tutti vestiti di cenci rattoppati, maglie sbrindellate, scalzi.
Neri, magri, corrono urlando,
Traini non s'accorge che qualcuno lo segue.
Ma ecco, una mano gli batte sulla spalla.
Il giudice si gira e vede...

249
... Bonavia ha un'aria ruvida, stampata in viso. Gli occhi taglienti. Ma gli parla con rispetto:

BONAVIA
Mi segua, per favore.

SCENA 32
TETTO DEL CONTRAFFORTE - Esterno Giorno

250
Smontano qui, sul tetto del contrafforte. E' spazzato dalle raffiche, immenso, spaccato dal sole.
Bonavia cammina con la polvere negli occhi. L'abito del giudice sbatte furiosamente. Hanno appena lasciato l'auto del commissario. I bozzaghi volano in attesa di serpi. Ora il polverone fugge radente in discesa, verso un salto pauroso.

251
I due uomini giungono al bordo dell'abisso. Si fermano. Traini fissa in basso...

252
... la distesa ampia e grandiosa del feudo. Mondi nudi, grigi, ondulati, e un silenzio antico e desolato. E' un paesaggio tragico, di lande sterminate. Terre di duchi e di baroni, terre di violenza, con paesi sperduti, masserie e pastori e contadini dimenticati, come prigionieri nella convulsione di quel mare cupo e misterioso.

253
Bonavia indica in basso, sotto di loro.

254
L'abisso: una gola feroce, orrida, irta di rocce.

BONAVIA
Posto adatto per un delitto! Che ne dice?
TRAINI (ansima)
Se lo dice lei!

255
Il giudice è pallido. Bonavia lo porta verso il precipizio, dietro una roccia, sottovento.

BONAVIA (ansima)
Ha mai sentito parlare di Giampaolo Rizzo, il Sindacalista?

256
Traini scuote la testa.

TRAINI
No.
BONAVIA
Non era mio fratello né parente... e nemmeno mio amico. Era qualcosa di più! Era un uomo. Che io ammiravo. Quando lasciai il paese per arruolarmi, nella Polizia, lui rimase qui per aiutare la povera gente.

Bonavia cava una foto, la mostra a Traini.

257
C'è Rizzo a vent'anni: l'abito della festa, il viso nero, sorridente gli occhi pieni di fuoco.

258

BONAVIA
Ha un'idea di che vuol dire fare il sindacalista qui?

SCENA 33
PAESE - Esterno Giorno

259
Giampaolo Rizzo, giovanissimo, gli occhi spiritati, affascinanti, cammina curvo sotto il peso di un tavolo.

260
Nel vederlo, la gente si ritira in casa, chiude le porte.

261
Ora il paese è deserto, rovente, calcinato di sole. Finestre e porte sono sprangate. Ma lassù, dalla piazza, s'ode una voce potente, che parla.

262
Qui, ritto sul tavolo, Rizzo parla veemente, la pelle bruciata dal sole, parla davanti alla chiesa, al Banco Regionale, e indica una casa in costruzione.

RIZZO
C'è una legge / che vi garantisce le paghe giuste / a tutti! / E Lomunno vi sfrutta tutti quanti!

263
La piazza è deserta, tragica. C'è solo Lomunno, più giovane di dieci anni: sta in mezzo allo slargo, impassibile. Nero in faccia, rozzo, com'è sembra un mercante: camicia sbottonata e abito verdolino a righe, mal ridotto, la giacca aperta. Stà lì, protervo, coi pollici nella cinta dei calzoni.

RIZZO
Non ve ne andate! Ma perché avete paura?

264
Gli uomini stanno sbarrati nelle case, lontani.

Le pecore hanno paura, ma con questo non si salvano dai lupi!
Più uno ha paura, più facilmente il lupo se lo mangia!

265
Nelle stalle.

266
Dietro gli scuri e le porte. Ascoltano la voce:

RIZZO
E allora, perché vi nascondete in casa, dietro le finestre? A tutti vi vedo, anche se vi nascondete, e so che siete con me! Lomunno ruba ai lavoratori, e si arricchisce col loro sudore!

267
Qui al bar in piazza, siedono quattro figuri: massicci, ottusi, gli occhi obliqui e feroci. Vestono stivali, gilè, giacca di velluto e coppola.

RIZZO
Chi ci dà il pane, è nostro padre, voi dite ma lui vi dà solo le molliche!

268
Uno dei quattro figuri scatta in piedi, ma un campiere, in giacca sale e pepe, lo blocca con un cenno.

269
Rizzo parla e ride:

Ma che razza di padre è chi vive della fame dei figli, e si serve della prepotenza per impedire che si ribellino a lui?

270
Lomunno sta fosco in mezzo alla piazza, con lampi carichi d'odio.

271
In un angolo della piazza ci sono due carabinieri, moschetti e lucerne da campagna.

No, non lo può fare se rispetta la legge!

272
Rizzo, sadonico, mostra col pugno Lomunno.

Ma quale legge? Lui dice 14 ore e sono 14 ore. Ai bambini 1000 lire la settimana e 1000 sono! Dice vi licenzio, e vi licenzia!

273
Rizzo ride sprezzante, si gira agli uomini lontani, sbarrati nelle case.

Siete voi che gli date forza con la vostra paura! Se non pretendete i vostri diritti, chi volete che ve li conceda? Lui? Ecco Don Ferdinando Lomunno guardatelo, viene qua con l'intenzione di farmi scappare, ma io non ho paura!

274
Lomunno porta alle labbra un bocchino di carta, fa un cenno.

RIZZO
Ma ascoltate bene quello che vi dico e sarà lui a pisciarsi di paura!!!

275
I mafiosi s'alzano, s'imbucano nel bar.

(continua RIZZO)
Non andate a lavorare nei cantieri!

276
Rizzo urla al paese vuoto:

RIZZO
Compagni, è cominciato lo sciopero! Nessuno deve andare al lavoro, fin quando Lomunno non scende a patti con noi. Contratti secondo la legge!!!

277
Lomunno alza il braccio, furioso.

LOMUNNO
Ma te, chi ti ha chiamato? Stai a mettere zizzania in mezzo a questa brava gente...! Come malandrino, parli!

278
Rizzo gira gli occhi, violento:

RIZZO
E non ho finito! Chi sputa in cielo, lo sputo gli ricade sulla faccia! Fai il prepotente coi poveretti che non hanno da mangiare! Tu sei il vero malandrino. Piantategli un dito nella pancia, e che cosa ne esce? Merda!

279
L'oltraggio, come una folgore, cade su Lomunno, che ha un gesto buono della mano.

280
Dalle finestrelle del bar, cominciano a sparare.

282
Rizzo guizza colpito, cade su un ginocchio, ma alza il viso bellissimo e urla.

283
Corrono i carabinieri, Lomunno alza le braccia e compie un giro sui tacchi, per mostrare che lui è disarmato.

284
Nella piazza cade il silenzio. Piombano i carabinieri, ma Rizzo li accoglie spietato: mostra Lomunno.

286
I carabinieri corrono al bar per inseguire chi ha sparato. Rizzo in PP. urla in tono terribile:

Ma che aspettate! Cercate chi ha sparato (gemiti).

287
Rimangono Rizzo, ferito, e Lomunno, in piedi, a dieci passi da lui.

SCENA 33-bis
TETTO CONTRAFFORTE - Esterno Giorno

287-bis
P.P.P Bonavia.

BONAVIA
Il primo che lasciava il campo avrebbe perso la faccia. Rizzo lo sapeva. Così rimase ferito, a terra, nella piazza per ore, fino a sera, rischiando di morire dissanguato. Di chi aveva sparato, naturalmente, non si trovò nessuna traccia.

SCENA 33-ter
PAESE - Esterno Giorno

288
Rizzo e Lomunno si guardano, immobili.
(La luce è cambiato. E' il tramonto).

289
Infine è Lomunno che si volta e si allontana.

SCENA 34
TETTO CONTRAFFORTE - Esterno Giorno

P.P.P. Bonavia.

BONAVIA
Dopo il fatto Rizzo diventò un eroe, il che spesso non è un vantaggio.

SCENA 34-bis
STANZONE DELLA LEGA - Interno Notte

290
Bonavia è nella Lega, uno stanzone con tavolo e panche, davanti a Rizzo.

291
Il giovane è splendido, i capelli selvaggi, quell'aria d'af-

frontare chiunque, e quel sorriso raro, ironico, stampato in viso. Tiene la gamba zoppa su una sedia e sta mangiando di buon appetito. La stampella poggiata al muro.

RIZZO
Mi ha fatto sparare a tradimento, e con questo, che ha concluso? Il nemico vero si trova tra noi, e si chiama paura! Siamo migliaia, e se stiamo uniti, li facciamo scappare come conigli.

Ingolla un sorso di vino e fa cogli occhi scintillanti:

RIZZO
Ecco un vecchio amico che è venuto a fare gli auguri. Ma è anche un funzionario di polizia e siccome il mio comizio non era autorizzato, è venuto ad arrestarmi. Vero Giacomo?

Ora mette tabacco sulla cartina e s'arrotola un'impeccabile sigaretta, con dita esperte, la lecca, la liscia, accende e getta il fiammifero in terra.

BONAVIA
Devo condurti a Palermo, il giudice deve farti una diffida

Poi leva due lampi d'ironia in faccia al padrino.

RIZZO
Una diffida... una diffida per dirmi di farmi i fatti miei di non disturbare l'ordine pubblico.

292
S'è accalorato, ma si smorza di colpo, di nuovo fissa Bonavia con ironia. E si appoggia all'indietro. Là sulla parete, sopra di lui, c'è una lunga fila di ritratti: sono visi di sindacalisti, visi sbiaditi, di operai uccisi, le guancie magre e gli occhi scavati. E Rizzo fa sfottente:

Ma tu che hai studiato perché ti sei fatto sbirro?

293
Bonavia resta inchiodato, e Rizzo s'alza, gli zoppica attorno, pare un selvaggio, col viso antico, pieno di libertà.

(continua RIZZO)
Pensi che è la sola maniera per farsi portare rispetto dalla gente importante?
BONAVIA
Io penso alla legge
RIZZO
Ma intanto arresti me.

294
Gli alza il bavero della giacca, vede il distintivo:

e non mi dire che esegui ordini! Che ordini vuoi, per arrestare Lomunno?
BONAVIA
Questione di tempo!

295
Ma Rizzo ride e fa un gesto nell'aria, divertito.

RIZZO
Siete tutti e due dalla stessa parte. Tu sbirro, e lui malandrino!

Gli batte sulla spalla:

RIZZO
Dalla parte dei padroni!

FLASH BACK STOP.

SCENA 35
TETTO DEL CONTRAFFORTE - Esterno Giorno

297
Bonavia punta le pupille addosso a Traini e gli soffia in viso.

BONAVIA
Quello che Rizzo mi disse, mi diede da pensare per anni, e ci penso ancora. E più ci penso, più provo vergogna. Ha mai provato qualcosa del genere? Ha mai dubitato di essere uno strumento, di essere soltanto di quelli che comandano la baracca, eh?
TRAINI
Un poliziotto che si sente anarchico. Lei è una contraddizione vivente, Bonavia.

298
Bonavia reagisce. Gli animi si stanno scaldando.

BONAVIA
Le è mai venuto il dubbio di applicare leggi ingiuste?
TRAINI
Il nostro compito non è giudicare la legge, ma...
BONAVIA
... applicarla, sì. Me l'aspettavo.
(incalzante)
Lei che farebbe se domani ci fosse una legge che imponesse la tortura?
TRAINI
Non dica sciocchezze.

299

BONAVIA
Sì, la tortura è stata abolita, ma questo non tocca la questione di principio. Lei userebbe la tortura se la legge lo volesse?
TRAINI
Ma lei sta usando un caso estremo!
BONAVIA
Allora mi dica qual è il suo limite! Quanta ingiustizia è disposto a commettere in nome di una qualsiasi legge?
TRAINI
Se continua, l'arresto!

300

BONAVIA (sorride facendo l'ingenuo)
Io stavo soltanto riferendo le parole di Rizzo.
TRAINI
Me lo faccia conoscere.
BONAVIA
Lei è in ritardo di qualche anno.

301
In fondo al dirupo, Bonavia mostra un cippo con due parole modeste, dove si parla del pianto di tutto il popolo.

BONAVIA
L'hanno ucciso laggiù...

SCENA 36
LUOGO MORTE RIZZO E ESPLOSIONE - Esterno notte

302
Si vede la scena. Lomunno, il Caporegime, il Due, il Tre, trascinano Rizzo giù da una macchina.
Lomunno spara e uccide. Ignazio Giglio vede.

RIZZO (grida, prima di morire)
Lomunno!

303

VOCE BONAVIA
Qualcuno aveva visto un povero ragazzo che pascolava le pecore. Il ragazzo sentì una esplosione.

304
Ignazio Giglio ascolta. Poi volge le spalle e scappa.

305
Alle sue spalle una deflagrazione fa crollare un costone della montagna.

SCENA 37
LUOGO MORTE RIZZO E ESPLOSIONE - Esterno Giorno

306
Traini gira gli occhi e vede...

307
... un crepaccio nero, orrendo, squarciato da un'esplosione.

BONAVIA
Lomunno, usando la dinamite, aveva sepolto Rizzo sotto una frana profonda 30 metri.

FLASH BACK INIZIA.

SCENA 39
LUOGO MORTE RIZZO ED ESPLOSIONE - Esterno Notte

310
La scavatrice pulsa con fragore, si ritrae, gli operai scavano con le mani.

VOCE BONAVIA
Ci vollero due giorni e due notti per rimuoverla... Finché trovammo...

311
Il corpo di Rizzo viene estratto. E' nero, il viso sfigurato viene posato sull'erba, tra i fiori selvaggi, salvie, genziane, dai colori esaltanti.

FRAGORE MACCHINA CESSA.

312
Bonavia si china sul viso di Rizzo nel silenzio sovrumano.

VOCE BONAVIA
Non c'era pace su quella faccia. Era la faccia di uno che chiede giustizia: ancora oggi.

SCENA 38
STADIO PALERMO - Esterno Giorno

308
Lomunno esce dallo stadio attorniato dai suoi. Ha un'aria spavalda, veste di bianco e ride. Al suo braccio, splendida, è Serena.

309
Bonavia lo ferma tra la folla, saluta, gli mostra l'ordine di cattura.
Il boss lo fissa, con lampi di odio.

VOCE BONAVIA
E allora — guastandogli un piacevole pomeriggio domenicale — misi dentro Lomunno.

Schirò gli chiude le manette ai polsi.

« Un testimone l'avevo ».

Il gruppo tace, annichilito.
La folla s'accalca, curiosa.

FLASH STOP

SCENA 37 (continua)
LUOGO MORTE RIZZO E ESPLOSIONE - Esterno Giorno

313
TRAINI, teso, aggiunge:

TRAINI
E lui sapeva di essere stato visto?
BONAVIA
Sospettai di sì e perciò chiesi per cautela che il ragazzo fosse sorvegliato, ma mi presero per visionario. Intanto si era venuto a sapere che volevo proteggere il ragazzo, e qualcuno si fece sospettoso.

SCENA 40
COSTONE ROCCIOSO - Esterno Giorno

Ignazio Giglio, il pastorello, viene avvicinato dai due sicari di Lomunno. Li guarda smarrito. Fa per fuggire. Grida.

IGNAZIO
Mamma!

I due lo afferrano e lo gettano a sfracellarsi in fondo al costone.

SCENA 37 (segue)
LUOGO MORTE RIZZO E ESPLOSIONE
Bonavia in P.P. continuando.

315

BONAVIA
Insomma. Più o meno io penso che deve essere andata così. Naturalmente dissero che era caduto per sbaglio,

ma c'erano graffi sulla gola chiaramente prodotti da unghie.
TRAINI
E i risultati dell'autopsia?
BONAVIA
Non mi fu concesso di esaminarli.
TRAINI
Assurdo! Controllerò il fascicolo!
BONAVIA (sorridendo)
Non può.
TRAINI
Perché?
BONAVIA
E' sparito.

SCENA 41
STRADA PAESE - Esterno Giorno

316
Una stradetta deserta. L'auto di Bonavia è vicina a quella di Traini in sosta. I due discendono, seguitando il loro discorso.

BONAVIA
Tre anni dopo, altro assassinio. Feci processare Lomunno nel febbraio 1964. Avevo trovato le prove necessarie.
TRAINI
Non ressero. Ho letto gli atti.

317

BONAVIA
Ha letto pure che i giurati furono minacciati?
TRAINI (con indignazione)
E' impossibile. Il processo sarebbe stato rifatto.
BONAVIA
Io so che vennero minacciati.
TRAINI
Lo provi!
BONAVIA
Non posso provarlo! E quindi il suo Lomunno è innocente!

318

TRAINI
Ah, Bonavia! Io credo che invece di dormire lei passi le notti a elaborare le sue fantasie. E pensa che, convinto lei, lo siano anche gli altri! Ma io no!
Rizzo, lei dice! E con questo nome esige immediata giustizia. Guardi che i criminali non vogliono che giustizia faccia giustizia.
Lei esige l'opposto, e sbaglia come loro. Lei non può esigere dalla legge, non è suo affare privato. Essa deve restare intatta! Come uomo di legge lei deve rispettarla e non criticarla.

319
Bonavia ha ascoltato la tirata sempre più teso, ai limiti dello sfibramento.

BONAVIA
Conclusione?

320

TRAINI
Obbedisca alla legge e confessi.

321

BONAVIA
Confessare cosa?

322

TRAINI
Se ha un minimo di rispetto per la verità, confessi di aver fatto uscire Li Puma perché uccidesse Lomunno.

323

BONAVIA
Che prove potrei trovare contro di me, mi aiuti lei...
TRAINI
Gliele dico subito. Primo: lei ha identificato subito il corpo di Li Puma. Era travestito, aveva la faccia coperta di sangue e tuffata nell'erba. Nessuno avrebbe potuto riconoscerlo a prima vista, ed inoltre lei stava a notevole distanza. Tuttavia lei disse: fotografate Li Puma. Sono le sue testuali parole!
BONAVIA
Secondo?
TRAINI
Quando andammo all'ospedale psichiatrico, un paziente la rimproverò di non esser rimasto con lui l'« altro giorno ». Che ci faceva lì, due giorni prima che Li Puma fosse rilasciato?
BONAVIA
Terzo?
TRAINI
Poco dopo la sua visita, Li Puma fu rilasciato.
BONAVIA
Quarto?

324

TRAINI
Sostanzialmente lei è il mandante di un omicidio. C'è solo da trovarne il movente. Lei potrebbe essere un fanatico, schiavo di un delirante senso di giustizia. Un poliziotto che scatena un killer perché non si fida dei tribunali... Ma io ne dubito. Si dà il caso che io diffidi dei moralisti. Lei non mi convince, Bonavia.
BONAVIA
Concluda.
TRAINI
Lei potrebbe essere un complice dei rivali. Venduto alla malavita, per danaro.

325
A queste ultime parole di Traini, si direbbe che una rivelazione inaudita trasfiguri Bonavia che scatta:

BONAVIA
Quando le è venuta in testa questa storiella? Ma che sogna di notte, o di giorno? Ah... ah... Cosa dice? Lei dice... che io sarei un pagato?... E sarei io a vivere di fantasie? A questo, non ci sarei mai arrivato (ride).

Si ferma e squadra Traini, quasi ammirato:

BONAVIA
Cerchiamo di ricapitolare. Dunque, secondo lei i rivali di Lomunno avrebbero ragionato in questo modo. Lomunno è avido, arraffa tutti gli appalti. Liberiamocene. Come? Semplice. C'è un poliziotto morto di fame che farà il lavoro per noi. Non costa molto e può farlo facilmente, giusto?

326
S'avvicina a Traini e lo aggredisce con una accusa precisa, terribile:

BONAVIA
Fin qui, tutto bene. Ma se c'è gente pronta a pagare

me per far fuori Lomunno, perché non ci dovrebbe essere gente pronta a pagare lei per liberarsi di chi ostacola Lomunno, e cioè di me?
TRAINI (calmo)
La finisca o...
BONAVIA
Lo so, mi farai arrestare! Ma prima dimmi un po' Eccellenza, da che schifosa parte stai, e non mentire.

327
Nel delirio del momento è passato dal LEI al TU. E Traini gli risponde a tono:

TRAINI
E tu per chi lavori?
BONAVIA
Lavoro per conto mio, e te lo provo subito! Secondo te ho preso i soldi perché Li Puma uscisse? Benone! Arrestami! Forza! Forza! Arrestami! Non aspetto altro. Così si saprà chi ha salvato Lomunno, e perché lo ha fatto! E costui sarà il mio compagno di galera, e avrà una bella onesta faccia come la tua. Ti voglio proprio vedere dormire fra le cimici.

328
Per la prima volta il magistrato perde il controllo. Afferra Bonavia per il bavero, ma quello reagisce nello stesso modo. Faccia a faccia pare che stiano per sputarsi addosso, ma si staccano, ansimando, si allontanano di qualche passo, vanno a sedersi, esausti, il fiato mozzo, ma non è diminuita l'ostilità, ormai nulla più che disperata, che li divide.

329

TRAINI
E va bene. Non te la caverai in questo modo, Bonavia.
BONAVIA
Tu divertiti con le tue prove, io combatterò con le mie calunnie, e più incredibili saranno, meglio sarà!
TRAINI
Non essere ridicolo! Di cosa potresti accusarmi?
BONAVIA
Ah, non confondere le parole, io ho detto calunnie.
TRAINI
Quali calunnie?
BONAVIA
I fatti che tu nascondi a tutti: per esempio che tua madre è in Svizzera in un manicomio.
TRAINI
Cosa? Mia madre ha soltanto un esaurimento!...

331
Traini tira fuori un pacchetto di sigarette, ne prende una.

BONAVIA
Lo so, lo so, dirai così, e io dirò che tu sei un bugiardo. Da chi sono accusato? Da uno che ha la madre in manicomio! Pazzia ereditaria, magari! La sappiamo lunga sulla pazzia, vero Traini?
E inoltre dirò che sei un finocchio! Sta' calmo, t'ho detto che è soltanto una calunnia che corrompi i minorenni.

Gli prende una sigaretta dal pacchetto, se la porta alla bocca, seguitando:

Sei stato visto in compagnia di un ragazzo chiamato Pietro D'Elia, vuoi negarlo?
TRAINI (al colmo)
E' un orfano, un ragazzo...

BONAVIA (come divertito)
Oh, lo so, lo so chi è. E' un figlio di un vecchio dipendente che tu aiuti negli studi.

Accendono le due sigarette con mani tremanti.

332

Ma allora devo dire che sei duro d'orecchi! Ho detto « calunnie ». E io sono il primo ad ammetterlo. Ma mi servirò delle calunnie, sai perché? Perché per provare che sono tali dovranno scavare nella tua vita, e verrà fuori che ti sei sporcato le mani con Lomunno! Quali altri vizi nascondi?! Gioco? Droga?
TRAINI
Basta così. Ti giuro che finirai in prigione a vita.
BONAVIA
Per aver detto calunnie?! (ride)
TRAINI
No! No! Per il delitto che hai commesso, che non diventa più piccolo perché altri ne hanno commessi di più grandi.

333
Ciascuno va verso la propria automobile. Sono sfiniti. Si ricompongono. E tornano a darsi formalmente del lei.

BONAVIA
Traini?
TRAINI
Che vuole?

334

BONAVIA (come riepilogando)
Non si faccia illusioni. Sono deciso a fare quel che ho detto.
TRAINI
Anch'io! Appena avrò le prove, l'arresterò!

335
Bonavia ridiventa improvvisamente burocratico. Precisa:

BONAVIA
D'accordo. Ma sappia che andai al Manicomio per una ispezione sul trattamento usato ai ricoverati. Fa parte dei miei doveri, no?
TRAINI
Lo vedremo!

336
Traini apre lo sportello. A questo punto si accorge di aver sbagliato auto. Richiude seccamente e si dirige alla sua auto, mentre Bonavia seguita:

BONAVIA
Va bene! Quanto ai due milioni, li ho usati per le ricerche del corpo di Rizzo. La Procura non autorizzò la spesa per mancanza di fondi. Controlli il fascicolo, numero 241. E ho dovuto vendere la casa di mio padre: ho derubato solo la mia famiglia.

I due entrano nelle rispettive auto e mettono in moto.

TRAINI
Dovrà provare ogni cosa di quel che dice, arrivederci!

Le due auto partono.

SCENA 42
STRADA CITTA' - Esterno Giorno

Dal dettaglio del tabellone alla centrale operativa della Questura.

337
Un bambino sui sette anni. Gioca al limitare di un cancello di una casa borghese.

338
Tre uomini in auto. Al volante il Caporegime di Lomunno, insieme al Due e al Tre.

339
Il Due scende e si avvicina al bambino che interroga amichevolmente.

DUE
Sandro! Lo sai che è arrivato il circo? Ci vuoi venire, eh?
BAMBINO
No! Non ci voglio venire, aiuto, lasciatemi!

340
Di colpo lo solleva e lo carica sull'auto che parte veloce.

CAPOREGIME
Presto! Presto!

341

DUE
Stà zitto.
UOMO
Ferma! Ferma!

342
La Domestica al balcone della casa grida disperatamente.

DOMESTICA
Aiuto! Aiuto! Chiamate la polizia!

343
Un meccanico tenta inutilmente di raggiungere l'auto.

VOCE OFF CENTRALE OPERATIVA
Ore quattordici in via Mazzini, un uomo ha avvicinato un bambino intento a giocare, trascinandolo quindi a bordo di un'auto dove erano altri complici. L'auto si è allontanata. Un operaio e la domestica della famiglia del bambino hanno assistito alla scena. Ore diciotto. Il bambino, incolume, è stato rilasciato alla periferia della città, vicino all'aeroporto di Boccadifalco.

SCENA 42-bis
STRADA PERIFERIA - Tramonto

L'auto dei rapitori avanza lentamente. Il Caporegime fa scendere il bambino. Risale sull'auto. Il bambino li guarda allontanarsi.

SCENA 43
CENTRALE POLIZIA - UFFICIO BONAVIA E STANZA OPERATIVA - Interno Giorno

344
Dal dettaglio del tabellone operativo in panoramica al centralinista

CENTRALINISTA
Il bambino è stato rilasciato, commissario.

Bonavia alla bambinaia ed al meccanico in piedi davanti al suo tavolo:

BONAVIA
Rilasciato! Allora vi volevano solo spaventare.

Lo interrompe l'indovino che si è affacciato alla porta.

INDOVINO
Fino a mezzanotte tutto bene, tutto tranquillo, dottore.

345
Il commissario non gli bada e continua;

BONAVIA
Perché il padre non è venuto a fare la denuncia di persona?
BAMBINAIA
Non lo so...
BONAVIA
Ha dei nemici?
BAMBINAIA (scuote la testa)
Che io sappia...
BONAVIA
E' ricco?
BAMBINAIA
Sta bene.
BONAVIA
Professione?
BAMBINAIA
E' primario al manicomio municipale

346
Per Bonavia la notizia è uno choc. Lo vediamo controllare il nome su di un foglio, preoccupato. Poi aziona il citofono:

BONAVIA
Schirò...

347
Entra il Brigadiere, al quale Bonavia si rivolge come se niente fosse successo.

BONAVIA
Sai dove abita il primario del manicomio. Sorvegliate in permanenza la casa. Va'.
BAMBINAIA
Quando ce ne andiamo?
OPERAIO
Mah!

348
In questo momento squilla il telefono. Bonavia sta per afferrarlo, con gesto d'abitudine, ma poi ha un breve attimo di esitazione, evidentemente al pensiero che l'apparecchio è sotto controllo. Gli scappa un'occhiata diffidente anche verso Schirò.

BONAVIA (infine risponde)
Chi parla?
VOCE MIMI' LA FATA
Commissario, sono io, Mimì La Fata!
BONAVIA
Che c'è, tesoro?

MIMI'
Io so dove si trova Serena Li Puma.
BONAVIA
Sicuro?
MIMI'
Sicuro, se vuol venire al bar del porto...
BONAVIA
Stà zitto! Resta lì, vengo subito!

Esce rapido dalla stanza.

SCENA 44
STRADA CITTA' CON BAR D'ANGOLO - Esterno Giorno

349

DONNA CHE PASSA
Senta, commissario scusi...
MIMI'
Io, il commissario lo rispetto perché è un uomo onesto!
I TRAVESTITO
Per me sei proprio stupida...
MIMI'
Tu non conosci gli uomini, questo è sicuro!
II TRAVESTITO
Eccolo!

L'auto di Bonavia frena bruscamente davanti al Bar. E' Mimì la Fata, un malvivente frocio dichiarato, che saltella verso il commissario.

BONAVIA
Dove sta?

Mimì La Fata estrae un foglietto:

MIMI' LA FATA
E' scritto qui.

350
Bonavia afferra il foglietto e rimette in moto.

BONAVIA
Va' via subito di qui! Arrivano i carabinieri.

351
Mimì, che pare non aver ben capito il significato di quell'avvertimento, saluta ossequioso.

MIMI' LA FATA
Ma perché... oh Dio... Dio!

L'auto di Bonavia riparte. E Mimì si mette a correre in direzione opposta.

SCENA 45
STRADA CITTA' - Esterno Giorno

352
Mimì la Fata ha appena voltato l'angolo correndo a saltelloni quando sopraggiunge un'auto dei Carabinieri che viene a fermarsi con uno stridore di freni a fianco del marciapiede.

Due Carabinieri e un Tenente scendono d'un balzo e bloccano Mimì La Fata. Breve scambio di parole, poi Mimì è trascinato dentro all'auto che riparte a grande andatura.

SCENA 46
CASA MISERABILE. APPARTAMENTO - Interno Giorno

353
Serena, molto mutata dall'ultima volta che l'abbiamo vista, più smagrita, pallida, sfatta, esce dalla porta di un lugubre ballatoio con un secchio di immondizie.
Bonavia, che è agli ultimi gradini delle scale, si ferma un attimo e la chiama:

BONAVIA
Ciao, Serena.

355
La giovane donna ha un sussulto. Lascia cadere il secchio e si precipita per raggiungere la porta di casa, come in preda ad un incontrollabile terrore.

SERENA
Aiuto!

356
Bonavia le è alle spalle. Le impedisce di chiudere la porta, la spinge dentro, entra a sua volta.

357
Serena ha negli occhi uno sguardo di morte. Tende una mano come a proteggersi, a respingere il pericolo, mentre arretra, fino a portarsi dietro il tavolo sul quale è apparecchiata una povera cena per una persona.

BONAVIA
Che ti piglia? Serena!
SERENA
(strilla)

358
Serena arretra ancora. Forse non ha inteso, non connette tale è la paura.

BONAVIA
Smettila! Serena! Di che hai paura? Non ti ricordi più di me? Sono il commissario Bonavia!

359
Ora Serena annuisce. Il sollievo che la pervade nell'intendere che quell'uomo non è un sicario mandato ad ucciderla le fa disegnare sul viso una smorfia sorridente, quasi una maschera isterica.

SERENA
(ansima e singhiozza)

Bonavia, sapendo di non aver tempo da perdere, l'afferra per un braccio e la sospinge fuori.

BONAVIA
Non puoi restare più qui. Vieni!

SCENA 47
CASA MISERABILE. ANDRONE - Interno-Esterno Giorno

360
L'auto dei carabinieri arriva a gran velocità e frena davanti alla casa di Serena Li Puma.

361
Bonavia, dall'androne, scorge i Carabinieri e fa dietro front, cercando un'altra uscita, sempre trascinandosi dietro Serena.
Non appena i due sono scomparsi, il Tenente e i due Carabinieri penetrano nell'androne di corsa...

TENENTE
Dov'è questo posto?
CARABINIERE
Lassù!

SCENA 48
STRADA VUCCERIA - Esterno Giorno

362
Tenendo Serena per il braccio, Bonavia svolta un angolo e si allontana di corsa, perdendosi tra la folla.

SCENA 49
GIARDINI PUBBLICI - Esterno Giorno

363
Serena e Bonavia sono seduti su di una panchina. A vederli da lontano potrebbero sembrare una qualsiasi coppia. Ma il dialogo tra di loro è drammatico.

BONAVIA
Allora, che vuoi fare?
SERENA
Il sordo, il cieco, il muto campano cent'anni in... pace.
BONAVIA
Queste sono fesserie specialmente nel tuo caso. Tu hai visto, hai sentito, e il solo pensiero di vederti sulla sedia dei testimoni non li fa dormire la notte.
SERENA
Io non so niente.
BONAVIA
Niente? Ti nascondi per niente? Hai paura per niente? Quando mi hai visto in strada, credevi che fossi venuto a ammazzarti. Allora perché non torni a casa?

364
La giovane donna tace, messa alle corde dalle argomentazioni del commissario.
Ma il senso antico dell'omertà e la sfiducia nella legge la spingono ancora una volta a scuotere il capo in atto di rifiuto.

SERENA
No, lì no!

365
Bonavia la guarda, certo comprende il dramma di lei.

BONAVIA
Perché?

Serena ha un sussulto.

SERENA
Non è un posto sicuro, quello.
BONAVIA
Va' in qualche altro posto.
SERENA (disperata)
Dove? Ma dove vado? Tutti i miei soldi sono rimasti nell'appartamento!
BONAVIA (crudelmente)
Ricordati questo: in qualunque posto vai, come ti ho trovato io, ti troveranno loro! Pensaci! Arrivederci!

366
Si alza e si dirige decisamente verso la propria auto, parcheggiata ai limiti del giardino. Quando sta per salire (ma quanto c'è di calcolato nella sua lentezza di movimenti, ora?) Bonavia sente il passo di Serena alle sue spalle.

SERENA
Commissario Bonavia!

367
La giovane donna lo fissa, come un animale in cerca di protezione.

368
In silenzio, Bonavia la fa salire accanto a sé. L'auto parte.

SCENA 50
CASA TRAINI - Interno Giorno

369
Il Tenente dei Carabinieri riferisce al sostituto procuratore Traini sull'esito negativo della ricerca di Serena Li Puma.

TRAINI
Come si spiega che Bonavia sapeva di avere il telefono controllato?
TENENTE
Avranno controllato anche il suo tefelono, dottor Traini!
TRAINI
Il mio...?!
TENENTE
Non è la prima volta che succede. Sa, fanno anche loro quello che possono.

370
Traini ha un moto d'indignazione, ma c'è in lui come un principio di rassegnazione amara per il gioco umiliante nel quale si trova coinvolto nei riguardi di Bonavia.

TRAINI (seccamente)
Voglio le prove.
TENENTE
Sissignore.

371
Il Tenente saluta ed esce, seguito dai due Carabinieri, che aspettavano in anticamera.

372
Entra da Traini la Domestica con un vassoio.
In questo momento suonano alla porta.

373
Traini va personalmente ad aprire.

374
Si trova davanti un uomo dall'espressione sorridente, servile ed ambigua, il quale si presenta subito:

AMMINISTRATORE
Scusi se disturbo, dottor Traini, sono Palumbo, l'amministratore dello stabile.
TRAINI
S'accomodi.
AMMINISTRATORE
Mi sono permesso, perché avrei una proposta da farle, sempre che la interessi. Visto che un cliente che doveva occupare l'attico ha dato disdetta per motivi di famiglia, io vorrei mostrarglielo, se lei non ha nulla in contrario.
TRAINI
L'attico, eh?

Torniamo ai due, sulla porta. Traini fissa il viso sorridente, ambiguo e servile dell'Amministratore.

SCENA 51
ATTICO DI LUSSO VUOTO - Interno-Esterno Giorno

375
L'ampio appartamento, le cui terrazze dominano il panorama della città, con la foresta delle nuove costruzioni e il porto, ha tutte le caratteristiche dell'ambiente di gran lusso.
Traini e l'Amministratore sono al centro del salone. Traini finge di non aver capito niente, ma in realtà pone delle domande-esca.

TRAINI
Purtroppo le mie condizioni economiche non mi permettono un appartamento come questo.
AMMINISTRATORE
Lei crede? Ma con quello che paga giù d'affitto, ogni mese, qui si compra l'appartamento. L'importante, per noi, è sapere a chi vendiamo. La persona è quello che conta.
TRAINI
E l'arredamento? Ci sono otto stanze, cucina e bagni. Ci vorrebbe una tombola!

376

AMMINISTRATORE (incoraggiato)
Se permette, attraverso le nostre conoscenze, possiamo farle avere un prestito. Rimborso dilazionato, in vent'anni!
TRAINI
Ha idea di quanto guadagna un magistrato del mio grado?
AMMINISTRATORE
Sì, ma quello che conta, le ripeto, è la persona. Lei offre tutte le garanzie di serietà e di moralità. E questo, al giorno d'oggi, vale milioni.

377
Si guardano. Poi, avviandosi, Traini dice:

TRAINI
Grazie. Dovrò riflettere. Può darsi che mi decida.

378
Traini butta là una domanda:

TRAINI
A chi appartiene lo stabile?
AMMINISTRATORE (con sicurezza)
A una società svizzera.

SCENA 52
NASCONDIGLIO SERENA - Interno Notte

379
Sulla parete bianca compare, gigantesco, il volto di Ferdinando Lomunno.

380
Nella stanza semibuia, Bonavia aziona un proiettore per diapositive. Il locale è semivuoto. Un lettino, un frigidaire, un tavolo, qualche sedia.
Serena Guarda l'immagine di Lomunno. Sembra, dopo la decisione presa, aver acquistato più forza, più sicurezza.

381
Scatto del proiettore azionato da Bonavia. Compare sulla parete il volto melenso dell'onorevole Licata.
Bonavia guarda Serena.
Serena annuisce, in silenzio. Si accende una sigaretta con l'accendino di Bonavia.
Scatto proiettore.

382
Compare il volto del sindaco Nicotra.
Sguardo di Bonavia a Serena, che annuisce, per conferma.

SCATTO

383
Compare Zito, capo della Commissione Edilizia.
Serena corruga la fronte, come per un attimo di dubbio, poi annuisce.

SCATTO

384
Compare Santacroce, presidente del Banco Regionale.
Serena annuisce.

BONAVIA
Sei sicura?
SERENA
Li ho visti insieme più volte.
BONAVIA
Di che parlavano? Lo ricordi?
SERENA
Parlavano sempre di terreni e di affari di miliardi.
BONAVIA
Hanno mai parlato di far fuori qualcuno?
SERENA
Sì.
BONAVIA
Dimmi i nomi.
SERENA
Melillo, l'architetto. Cianca, il latifondista, ed altri.

Bonavia fa per riaccendere la luce grande, quando Serena gli dice, a voce bassa, ma con tono fermo:

SERENA
Me lo faccia rivedere.
BONAVIA
Chi? Lui?
SERENA
Sì.

385
Bonavia capisce e, azionando di nuovo il proiettore, rimette sul muro il volto di Ferdinando Lomunno.

386
Serena lo guarda, in silenzio. E' evidente che una folla di pensieri e di ricordi le passa per la mente. Bonavia se ne

rende conto e spegne il proiettore solo quando Serena si alza.
La giovane donna apre il frigidaire e vi introduce scatole, scatolette, bottiglie, prelevandole da un grosso cartone, appoggiato su di una sedia: le provviste per un lungo periodo di reclusione.

BONAVIA
Non chiamare nessuno, neppure me. Il mio telefono è controllato. Non aprire le finestre, non aprire la porta, se non senti la parola d'ordine. Userò le parole « Monte Pellegrino ». Hai capito? « Monte Pellegrino ». Tieni basso il volume.

387
Sistema il telefono e un televisore portatile sul tavolo.

SERENA
Non mi piace la televisione.
BONAVIA
Comunque, tieni il volume basso.
SERENA
Quando ci vado a testimoniare?
BONAVIA
Non lo so. Ci vorrà ancora un po' di tempo. Ti porterò dei giornali, biancheria, coperte, tutto quello che ti può servire.

388

BONAVIA
C'è qualcuno, a cui vorresti telefonare?

Serena annuisce.

BONAVIA
Un uomo?
SERENA
Sì.
BONAVIA (riflettendo)
No, troppo rischioso. Nessuno deve sapere che sei qui e stai bene attenta di non fare sciocchezze. Ci puoi (?) rimettere la pelle, capito.
SERENA
Va bene, se lei non vuole non lo farò!
BONAVIA
Bene, Serena. Buona notte!
SERENA
Buona notte!

Bonavia esce.

SCENA 53
CENTRALE POLIZIA. UFFICIO BONAVIA. LOCALI ADIACENTI - Interno Giorno

Gammino, con le manette, accompagnato da due agenti in divisa e da Schirò, percorre il corridoio centrale.
Dalla parte opposta avanza Bonavia che lo vede da lontano e si ferma sgomento.
Gammino è fatto entrare proprio nell'ufficio di Bonavia, sulla soglia del quale compare il Questore.

QUESTORE (a Bonavia)
Venga, Bonavia!

390
Il commissario entra. Scorge Traini, in piedi, in fondo alla parete, che lo squadra ostilmente.

391
Gammino guarda Bonavia serenamente, come per rassicurarlo.

QUESTORE (a Bonavia)
Lei sa che il brigadiere Gammino aveva messo arbitrariamente sotto controllo il telefono del giudice Traini?
GAMMINO (intervenendo)
Perché lo domandante a lui?
GAMMINO (intervenendo)
Che c'entra il commissario?

392

QUESTORE (a Bonavia)
Questo irresponsabile afferma di aver agito per conto di sconosciuti...

393

TRAINI
Lasci che parli lui!

394

GAMMINO (con sfrontata sicurezza)
Un mese fa, due sconosciuti mi offrirono un sacco di soldi per intercettare le conversazioni del dottor Traini. Mi sembrò una cosa facile, senza rischi, così accettai. Ogni settimana lasciavo una busta col mio rapporto alla cassa di un bar e il giorno dopo qualcuno lasciava una busta e dentro c'erano i soldi per me. Questo è tutto.
QUESTORE
Dobbiamo crederci?
GAMMINO
Questa è la verità, proprio la verità!
QUESTORE
Giuri anche sulla Madonna.
GAMMINO
Su tutto ci posso giurare, signor Questore.

395

TRAINI
Portatelo via!

396
Il Questore ordina con un cenno a Schirò e ai due agenti di trascinare fuori Gammino.

GAMMINO (a Bonavia, recitando sfacciatamente)
Commissario, mi perdoni se ho tradito la sua fiducia sa, avevo bisogno di soldi: debiti! Femmine disoneste. Ho un sacco di vizî, io...
TRAINI (seccato dalla commedia)
Fuori!

397
Si richiude la porta alle spalle di Gammino. Sono rimasti solo Traini, il Questore e Bonavia.
Il giudice dice al commissario, calmo, quasi astratto:

TRAINI
Lei ha fatto mettere il mio telefono sotto controllo.

Ormai, dopo la scena violentissima, essi agiscono l'uno contro l'altro quasi come in un « limbo ».
Il momento delle « passioni » è finito, non restano che gli eventi di cui essi non sono ormai altro che tramite. Essi lo sentono.

398
Diverso è per il Questore che guarda ora Traini, ora Bonavia. I termini del conflitto non gli sono chiari.

TRAINI (a Bonavia)
Lei ha osato credere che un magistrato potesse mancare ai suoi doveri.

Bonavia tace.

TRAINI
Nega di aver controllato il mio telefono?
BONAVIA
No, se lei ammette di aver fatto controllare il mio.

399
Traini si rende conto di avere di fronte un combattente di razza, la cui determinazione è aumentata dal pericolo che ormai da ogni parte lo assale.

TRAINI
Dov'è Serena Li Puma?

400
Bonavia finge di non capire.

TRAINI
Lei l'ha portata via con sé, ieri! Mimì La Fata ci ha dato l'informazione!

401

BONAVIA
Potrei dirle che non l'ho trovata, che l'informazione era inesatta. Succede, lo sa.
TRAINI
Perché lei è così evasivo?
BONAVIA
A lei provare se dico la verità o no! E' questo il nostro accordo, ricorda?

402
Il Questore guarda i due, sconcertato da quel dialogo dal significato oscuro, dai toni assurdi.

403

TRAINI
Lei non è migliore dei criminali che afferma di perseguire. Il piano studiato per uccidere Lomunno è frutto di una mente criminale. Il suo amico Rizzo non l'ammirerebbe certamente per quello che ha fatto.

404
Bonavia, esteriormente, non reagisce.

405
Entrano due persone che aspettavano nella stanza vicina. Sono il Direttore e il Primario del manicomio. Il loro disagio è evidente, un disagio fatto di segreti terrori.

TRAINI
Brigadiere Schirò, faccia entrare. Questi signori ammettono che lei ha individuato atti di peculato nella amministrazione dell'ospedale, e che li ha ricattati con la minaccia di una denuncia. Così lei ha ottenuto che Li Puma fosse dimesso.

406

DIRETTORE
Noi altri non sospettavamo neppure minimamente cosa c'era sotto! E quali erano le intenzioni!

407

BONAVIA
Come fa a credere a simili merde? Hanno affamato i malati per arricchirsi. Sono dei ladri e lo ammettono!

408

TRAINI
Ma non sono assassini! Hanno deposto volontariamente. Perché non vogliono esser coinvolti negli omicidi!

BONAVIA
Hanno deposto volontariamente perché non avevano altra scelta, dopo il rapimento dimostrativo del figlio del professore! Non lo sa? Mandami il rapporto mattinale!

409
Traini, sorpreso, guarda il Primario, il quale si affretta a negare non senza affanno e una tal qual rabbia di protesta.

PRIMARIO
Guardi che io ho una cameriera isterica. Si è messa a gridare quando un signore ha invitato il bambino a vedere il circo. Il poveretto si è così spaventato che è scappato.

Tace ma negli occhi gli rimane il terrore.

410

BONAVIA
Lo spaventato è lui! Ha una paura fottuta che facciano del male a suo figlio. Non mi pare che sia un testimone attendibile, Traini.
TRAINI (ai due)
Potete andare.

I due obbediscono. Traini si rivolge a Bonavia:

TRAINI (con tono ufficiale)
Inizierò procedimento penale contro di lei, Bonavia.

411
Il commissario guarda il Questore, che gli restituisce una occhiata carica di disagio, di rammarico.

BONAVIA (a Traini)
Come vuole. Ma non ha prove per un mandato di cattura.

412

TRAINI
Questo lo deciderà chi di dovere. (al Questore) Lei mi aspetti qui, la prego.

Traini esce.

413
Il Questore si alza a fatica, sospira, ed evitando di guardare Bonavia in faccia, accende una sigaretta.
S'apre la porta, appare un agente.

AGENTE
Hanno preso il Beduino un'altra volta.

Bonavia si gira, ha un lampo divertito:

BONAVIA
Che ha fatto?
AGENTE
Ha rubato scarpe, naturalmente.
BONAVIA
Fa vedere.

SCENA 54
CENTRALE POLIZIA - Interno Giorno

414
Bonavia esce in corridoio, entra in una stanza senza mobilio: sedie disordinate. Su una c'è il Beduino smilzo, col viso stanco.

415
S'alza spaurito, calzoni spiegazzati e sandali straccioni ma col piglio dignitoso del mendico di Spagna.

416
Bonavia piglia le scarpe da una sedia, legge la marca in oro, guarda le suole:

BONAVIA
Oh, suole di para, mica male.

Gliele porge:

Mettitele. Siediti lì e mettitele.

Il ladro lo studia, indeciso:

Sbrigati! (A un agente) Chiama 226122 e avvisa che non vado a cena. (Al Beduino) Bene. Adesso l'altra.

Il ladro siede di colpo, butta i sandali e calza le scarpe.

BONAVIA (continua)
Come ti stanno?

Il ladro si mette a camminare, gira elastico:

BEDUINO
Buono!
BONAVIA
Provale un po', camminaci un ticchia... Sono comode? Come ti senti?
BEDUINO
Fresco.

Bonavia fa un gesto verso la porta.

BONAVIA
E allora il copione porta: vattènne...

417
Beduino lo fissa. S'incupisce, sospettoso.

BEDUINO
Ci sta il trucco, sotto?
BONAVIA
Che trucco?!

418
Bonavia lo fissa. Poi gli dice:

BONAVIA
Oggi mi piace il mondo alla rovescia. Vattènne! Via, vattènne! Che aspetti? Che altro vuoi? Pure le calze? Via!

419
L'altro volge il passo, e si allontana mestamente.

SCENA 55
PALAZZO DI GIUSTIZIA. CORRIDOIO E AULA - Interno Giorno

420
da una dozzina di Magistrati austeri, sta dirigendosi verso Traini parla con il Procuratore Capo Malta che, seguito l'aula di fondo.

MALTA (evidentemente perplesso)
Ma Bonavia è un commissario di polizia! Non si può evitarne l'incriminazione?
TRAINI
Credo proprio di no. Ostacola le indagini, nascondendo Serena Li Puma, un testimone chiave. E' un fanatico.
MALTA
Se non c'è altra via, proceda. Ma è doloroso, inconcepibile! Un funzionario che arriva a far questo per danaro.
TRAINI
Non si meravigli. Hanno tentato di corrompere anche me.
MALTA
E come?
TRAINI
Mi è stato offerto un attico ed un grosso prestito, praticamente in regalo.
MALTA
Da chi?
TRAINI
Ancora non lo so.
MALTA
E perché?
TRAINI
Non so se per ringraziarmi per quel che faccio contro Bonavia, oppure per invitarmi a non proseguire le indagini sugli altri.
MALTA
Quali altri?
TRAINI
Stanno emergendo gravi reati nell'amministrazione del Comune.

421
Malta corruga la fronte. Con un breve cenno del capo invita Traini ad appartarsi con lui. I due si staccano di qualche metro dal gruppo dei Magistrati che rimane in rispettosa attesa.

MALTA
Scusi, Traini. Lei è stato incaricato di indagare sulla sparatoria di via del Plebiscito...
TRAINI
Vede, Eccellenza, la sparatoria, Lomunno, la speculazione sulle aree comunali, i gravi fatti di corruzione di politici e funzionari, è tutto connesso. Ne sto avendo le prove.
MALTA
Qualche impiegato disonesto?
TRAINI
Più su...
MALTA
Funzionari?
TRAINI
Il sindaco.

422

MALTA
Prudenza, Traini. Si fa presto a creare uno scandalo che coinvolge le istituzioni, e favorisce solo la disgregazione. Giustizia, ma con prudenza.
TRAINI
La terrò informata.
MALTA
Comunque indaghi, indaghi a fondo!

Malta s'allontana. Entra nell'aula.

423
Tutti si alzano in piedi.

SCENA 56
CENTRALE POLIZIA - Interno Giorno

424
Traini e il Questore entrano nell'ufficio di Bonavia, dove il commissario sta scrivendo a macchina, solo.

TRAINI
Lei è sospeso dall'impiego, Bonavia! Questa è l'ordinanza.

425
Bonavia continua a battere sui tasti, come indifferente. Infine, tira fuori i fogli dalla macchina da scrivere. Due copie. Le rilegge con un'occhiata. Le firma. Le consegna a Traini e al Questore.

BONAVIA
E questa è la mia confessione. Ho specificato che Gammino ha agito sempre in base ai miei ordini. Ed era in buona fede.

426
Ed esce. Il Questore comincia a leggere, molto emozionato. Così Traini.

427
Intanto Bonavia è giunto sulla porta della Centrale. Incrocia Schirò e lo saluta.

BONAVIA
Schirò, salute!

Più in là s'imbatte nell'Indovino.

BONAVIA
Ehi, indovino. Qual è l'oroscopo, oggi?
INDOVINO
Completamente favorevole.
BONAVIA
Fatti di sangue?
INDOVINO
No! Oggi giornata tranquilla, dottore

Bonavia gli dà una moneta e quindi si allontana.

428
Intanto, nell'ufficio di Bonavia il Questore è giunto alle ultime righe del dattiloscritto. Così Traini.

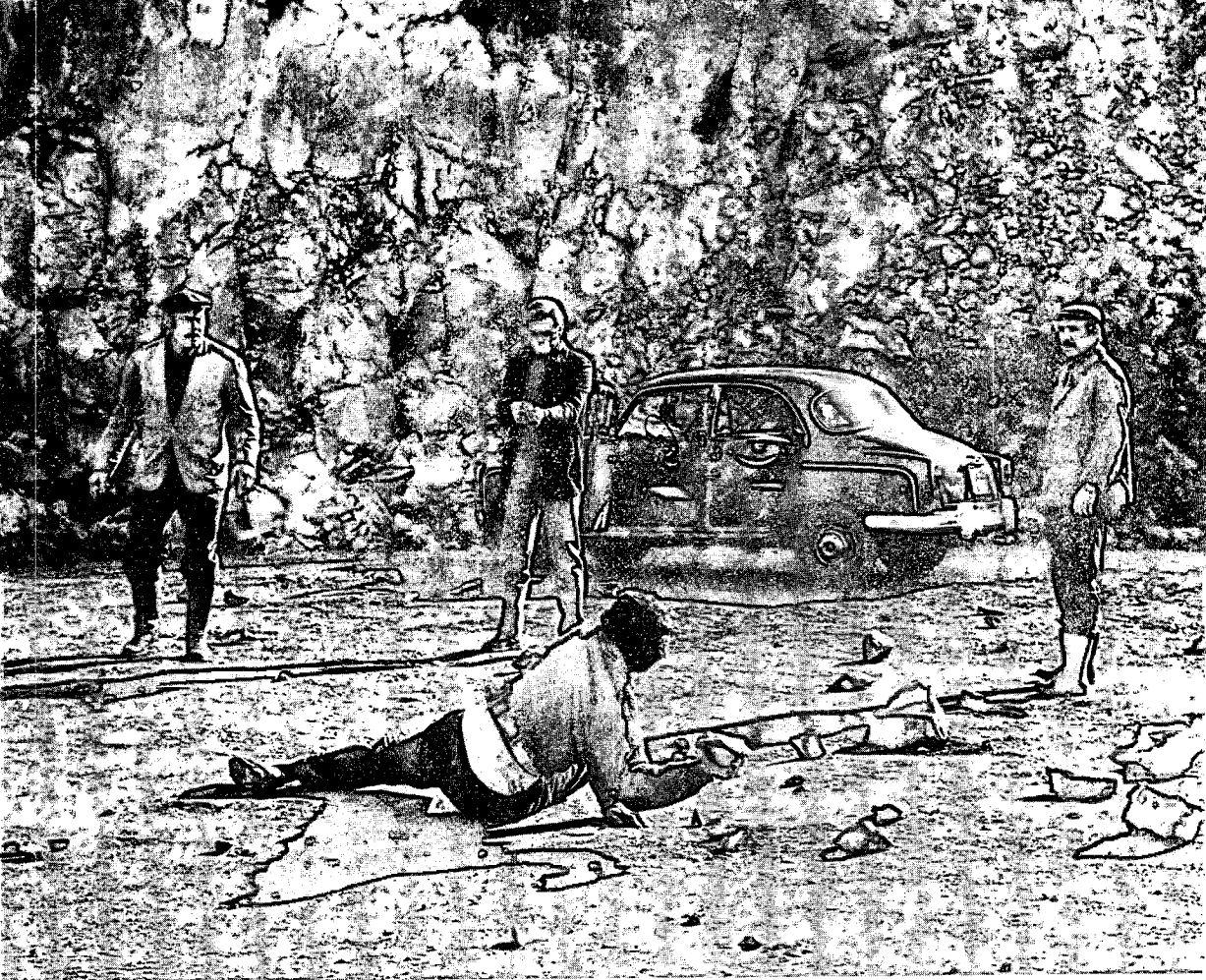
429
D'improvviso li vediamo sussultare quasi insieme. Si guardano. Corrono fuori.

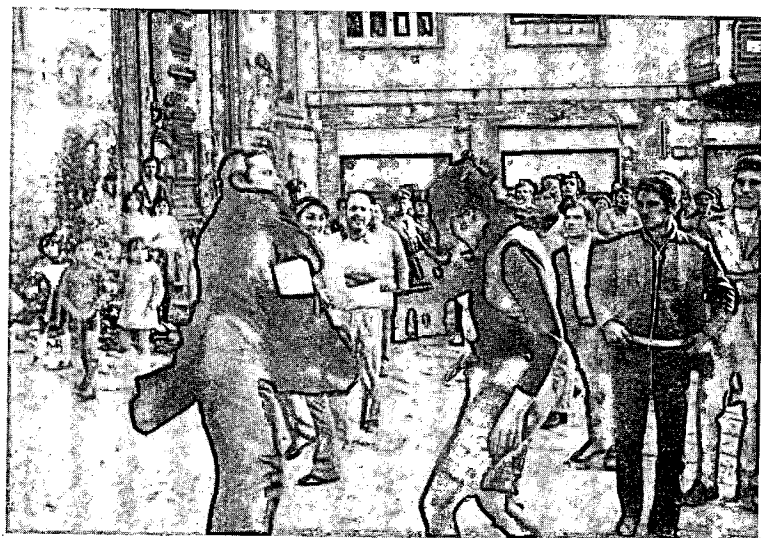
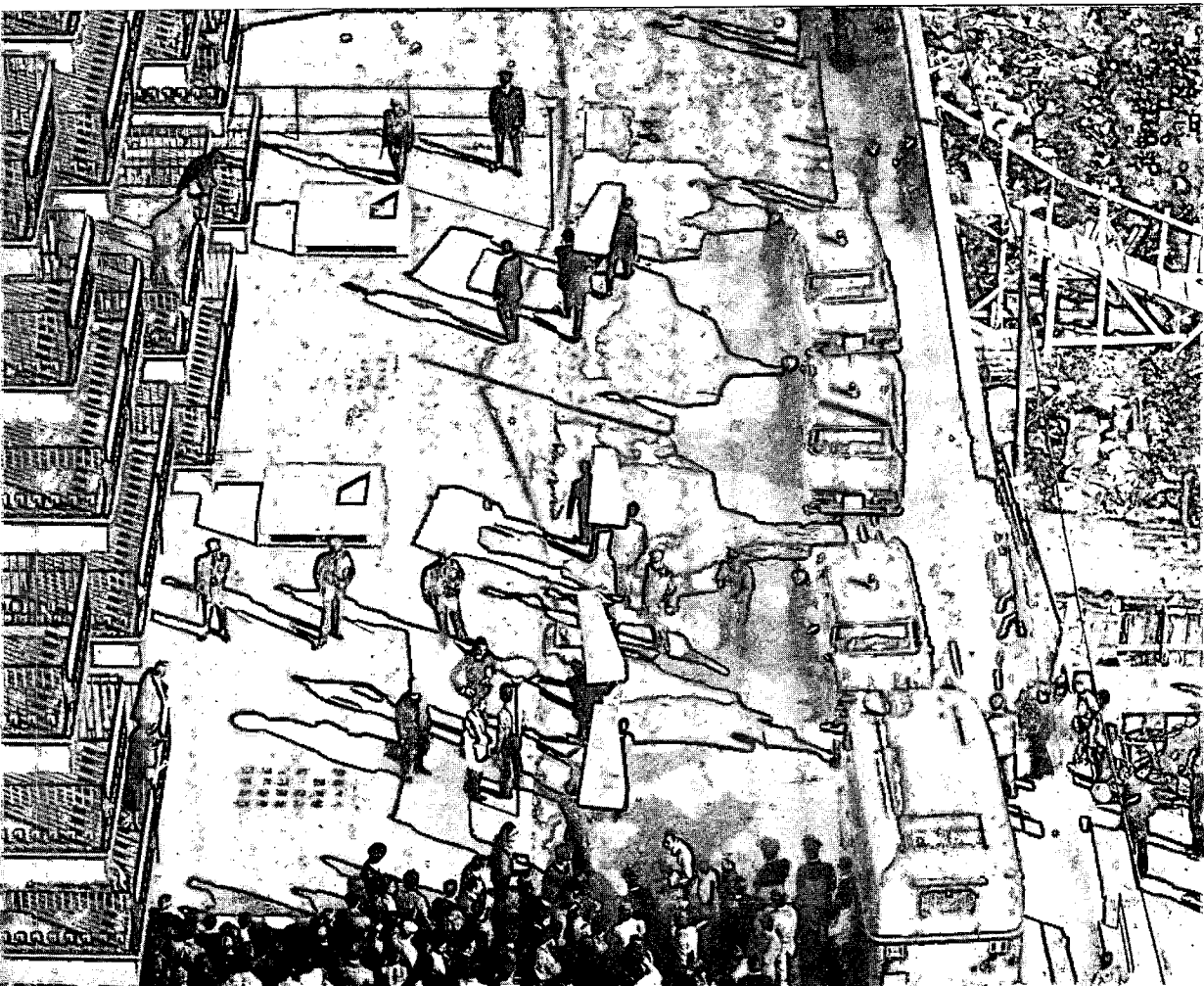
QUESTORE (quasi gridando)
Dov'è il commissario Bonavia? Dov'è il commissario Bonavia?
SCHIRO'
E' uscito!

430
Il Questore, seguito da Traini, si precipita dal Centralinista:

QUESTORE
Chiamate l'ufficio di Lomunno, subito.
CENTRALINISTA
Ufficio Lomunno? Qui la Mobile. Dov'è il signor Lomunno?

431
Il Centralinista fa il numero.

QUESTORE (a Schirò)
E' uscito solo?
SCHIRO'
Signorsì.
CENTRALINISTA
Hanno detto che Lomunno non è in ufficio.

DAMIANO DAMIANI

Confessioni di un commissario di polizia al procuratore della Repubblica

432
Traini afferra il telefono e con voce concitata chiede:

TRAINI
Il Sostituto Procuratore Traini. Dov'è Lomunno?
VOCE SEGRETARIA
A pranzo con amici...
TRAINI
Che ristorante?
VOCE SEGRETARIA
Al Lungomare, credo...

SCENA 57
RISTORANTE TIRRENO - Interno Giorno

433
E' un tipico locale a mare, su palafitte. Il salone è deserto. Solo in fondo, in un angolo, c'è una tavolata.
Lomunno è a capotavola. Accanto a lui una mezza dozzina di tipi equivoci, tra i quali il Caporegime. Il Due e il Tre siedono vicino alla porta.

434
Sono al caffé. Lomunno sta facendo dei calcoli elettorali con i suoi scagnozzi.

LOMUNNO
Servono diecimila voti per Grisì a Partinico.
CAPOREGIME
E li avrà. Faccio passare un guaio al primo che non fa il suo dovere. E tutti avvisati!
LOMUNNO
Cinquemila a Camporeale.
MAFIOSO
Cinquemila? Assai sono. E come si fa?
LOMUNNO (duramente)
E che ci vuole, spaventate le donne, no? Ah, che bella giornata!

435
D'improvviso s'ode un battere ai vetri dell'ingresso. Tutti si voltano, seccati per l'interruzione.

436
In fondo, dove la porta d'ingresso è stata chiusa, si scorge il commissario Bonavia. Un Cameriere gli si avvicina e non riconoscendolo gli fa cenno attraverso i vetri che il ristorante è chiuso.

CAMERIERE
E' chiuso!

Ma Bonavia gli mostra un documento e il Cameriere è costretto ad aprire.
Bonavia entra e si dirige al tavolo in fondo, dove sono raccolti Lomunno e i suoi.

442
Bonavia davanti al tavolo.

BONAVIA
Ferdinando!

443
Lomunno alza gli occhi, sprezzante:

LOMUNNO
Ancora tu?

MAFIOSO
Oh guarda, o commissario!
II MAFIOSO
Salutiamo!
BONAVIA
Ti voglio offrire una primizia. Questa volta arrestano me!
LOMUNNO (con un lampo di vittoria)
E vuol dire che vai a fare compagnia a due amici miei che ingiustamente hai messo in prigione (pernacchio).
CAPOREGIME - MAFIOSI
(pernacchi e risate)
BONAVIA (calmissimo, quasi assente)
Ferdinando, ti ricordi quel giovane sindacalista?
LOMUNNO (diffidente)
Chi?
MAFIOSO
Ma che sta dicendo?
BONAVIA
Quello che non aveva paura di te!
LOMUNNO (sogghignando)
Ah, Rizzo?

Bonavia fa fuoco, ripetutamente.
Lomunno si affloscia, fulminato.
Il commissorio Bonavia ritorna sui suoi passi, nasconde la pistola nella tasca ed esce.

SCENA 58
RISTORANTE TIRRENO - Esterno-Interno Giorno

440
Il Questore domanda:

441
E' davanti al tavolo di Lomunno. Vicino a lui Traini, turbato. Alle spalle alcuni Agenti tra i quali Schirò.
Gli uomini di Lomunno sono seduti ai loro posti, come se il delitto e la successiva irruzione della polizia li avesse bloccati. A capotavola è il corpo di Lomunno, rovesciato sulla tovaglia, coperto da un panno bianco macchiato di sangue.

QUESTORE
Come è andata?
MAFIOSO
Noi stavamo mangiando...
II MAFIOSO
Lui è entrato di là. Noi stavamo mangiando tranquillamente, tutti quanti.

443-bis
Un Agente raggiunge Schirò e gli dice qualcosa sottovoce.
Schirò si rivolge al Questore.

SCHIRO'
Il commissario Bonavia si è costituito alle carceri.
QUESTORE
Traini! Il commissario Bonavia si è costituito alle carceri!

SCENA 59
CARCERE. STANZA INTERROGATORIO - Interno Giorno

444
Traini è in attesa. Bonavia entra, stranamente sereno, scortato da due Guardie Carcerarie.

GUARDIA
Buonasera, signor giudice...

Una di esse fa per aprire la porta del gabbiotto, in un angolo del locale, ma interviene Traini. Fa un gesto.

TRAINI
No, lasciatelo fuori.

Le due Guardie escono. Il giudice e l'ex-commissario ora sono soli. Si guardano. Tacciono per un attimo.

445
Traini estrae dalla borsa alcuni giornali. Li spiega sul tavolo, sotto gli occhi di Bonavia.
Alcuni titoli:

446
« L'AMMINISTRAZIONE COMUNALE SOTTO INCHIESTA »
« Il Sindaco Nicotra e l'on. Livata convocati dal magistrato, dottor Traini ».
(Il Giornale di Sicilia)

447
MANDATO DI CATTURA PER IL SINDACO? (L'Ora)
e ancora:

448
UN MAGISTRATO ALL'ATTACCO DELLA MALAVITA POLITICA.
E sotto ai titoli le fotografie in grande di Nicotra, Licata, Zito, del Presidente del Banco Regionale, Santacroce.

449
Traini guarda Bonavia con sincero rammarico:

TRAINI
Se lei si fosse fidato di me, l'avrei cavata dai guai con una lieve condanna.

450
Bonavia soppesa i giornali. Domanda ironico:

BONAVIA
Di quali prove dispone?
TRAINI
Documenti falsificati, sequestrati presso il Comune. Rinvierò a giudizio il Sindaco e il resto della banda.
BONAVIA
Non serve. C'è un sistema migliore.
TRAINI
Quale sarebbe?

451

BONAVIA (freddamente)
Ucciderli.
TRAINI (sconvolto)
Lei non sa quello che dice.
BONAVIA
Mai avuto le idee più chiare in vita mia, respiro liberamente, mi sono levato di dosso dieci anni di vergogna... Ed ora passo la palla a lei!
TRAINI
Sarà un processo esemplare.
BONAVIA
Quali testimoni ha?
TRAINI
Serena Li Puma, per esempio.
BONAVIA
Non ci conti. Testimonierà solo in mio favore, perché sa che non ho ucciso per danaro, come si tenterà di provare a mio carico.

TRAINI
E' uno schifo!
BONAVIA
Come ha detto?

452
Traini ha uno scatto. Afferra i giornali, li sbatte sul tavolo davanti a Bonavia esclamando con voce rotta d'emozione:

TRAINI
E' uno schifo, dico. Basta con quella sfiducia. E' vergognoso! Mi dica dov'è Serena Li Puma. Mi serve.

453
Bonavia, incrollabile, scuote la testa.

454
Traini raccoglie in silenzio le proprie carte, preparandosi ad andarsene.

BONAVIA
Quando posso vedere Gammino?
TRAINI
E' contro i regolamenti e lei lo sa!

Senza aggiungere parola, Traini suona. L'agente apre la porta e il magistrato esce.

SCENA 60
NASCONDIGLIO SERENA - Interno Notte

455
Serena, che indossa una spugna che la lascia seminuda (ha appena fatto il bagno) si sta asciugando i capelli.
Bussano lievemente alla porta.
Serena si alza allarmata. Prima di aprire domanda, sottovoce:

SERENA
Chi è?
VOCE DEL CAPOREGIME
Ci ha mandato il giudice, in seguito alla sua telefonata... Si sbrighi. Il giudice sta salendo per parlarle.

Serena, diffidente, schiude la porta, poi tenta di fermarla.

CAPOREGIME
No, signorina, non chiuda. Le devo ancora dire qualcosa.

456
Si trova davanti il Caporegime di Lomunno, più il Due e il Tre.

457
La donna riconosce il Caporegime. Le sfugge un gemito:

SERENA
No, vi prego! Vi scongiuro! Aspetto un bimbo!
STRANGOLATORE
Ma perché fa così, signorina? Perché ha paura di me? Io sono un amico.
SERENA
Allora vada via!

458
I tre le sono addosso. Lei si divincola, perde la spugna, rimane nuda.

STRANGOLATORE
Ma no, ma perché! Non vede che fa, non abbia paura! Venga, si copra!

I due l'afferrano per le braccia, la immobilizzano.
Il Caporegime la serra al collo con le sue mani di ferro.
Serena si dimena. Sempre meno, sempre meno...
Cede, senza vita.

SCENA 61
CARCERE. REFETTORIO - Interno Giorno

459
Lo stanzone del refettorio si sta riempiendo di detenuti che sfilano con la gammella in mano davanti ai pentoloni dove i cucinieri li servono. Poi, uno per uno, vanno a sedersi per consumare il pasto.

460
Un Cuciniere-Detenuto guarda con un misto di sorpresa e di compiacimento...

461
... Giacomo Bonavia, con la divisa del carcerato, in fila insieme agli altri, che porge la sua gammella.

462
Il Cuciniere-Detenuto riempie la gammella dell'ex commissario di polizia con abbondanza. Ma è un gesto generoso che ha il significato contrario della simpatia, come a dire « goditi la galera! ».

463
Bonavia va a sedersi ad un tavolone. Davanti a lui vengono a prendere posto due uomini dal ceffo durissimo.

464
Sono i killer di Lomunno che Bonavia ha mandato in carcere.

465
Bonavia ricambia lo sguardo, con fermezza.

466
Il Primo Killer gli sottrae la gammella da sotto il mento e lentamente sputa dentro. Poi la passa al Secondo Killer, vicino, il quale lascia a sua volta gocciolare uno sputo nel cibo di Bonavia.
Poi il Secondo Killer sospinge di nuovo la gammella davanti a Bonavia.

467
Questi, con un moto repentino, ributta la gammella verso i due, annaffiando la loro faccia del minestrone, del carcere.

468
I due si guardano attorno, ma vedono i Secondini nelle vicinanze, perciò non reagiscono. Si asciugano lentamente la faccia e le maniche. Poi, con tono carico di minaccia, ma quasi sorridendo, dicono:

PRIMO KILLER
L'avvocato dice che può farmi uscire in libertà provvisoria. Ma gli ho detto di aspettare. Ho da fare qua.

Guardano Bonavia.

SECONDO KILLER
E io resto a farti compagnia.

E' un annuncio di morte, e Bonavia lo capisce

PRIMO KILLER
Ammazzasti un galantuomo. Che ti sei messo in testa? Di farlo gratis?

Attaccano a mangiare allegri, mentre Bonavia li fissa, immobile, quando risuona la voce di un Secondino:

SECONDINO
Bonavia dal magistrato!

L'ex commissario si alza e si dirige verso l'uscita.

Il SECONDINO
Andiamo, Bonavia!

SCENA 62
CARCERE. PARLATORIO - Interno Giorno

469
Solita stanza, con la gabbia all'angolo. E Traini che attende e fa cenno alla Guardia Carceraria di uscire, non appena questa ha accompagnato dentro Bonavia:

TRAINI
Serena Li Puma è sparita!

470
Bonavia aggrotta le sopracciglia, diffidente.

BONAVIA
Ah guardi, che se è un trucco per sapere l'indirizzo...
TRAINI (interrompendolo)
Il suo indirizzo è Contrada Sciulle, via Valeria...

Bonavia è visibilmente scosso. Traini continua, chiarendo l'accaduto:

TRAINI
Mi ha telefonato, quando seppe dalla TV che lei era stato arrestato. E' stata lei stessa a darmi il suo indirizzo. Ma quando sono andato là, era sparita. La stiamo cercando dappertutto.
BONAVIA
E' inutile.

SCENA 63
BARA CEMENTO - Esterno o Interno Giorno

471
Un flash. Serena, nuda, è calata in una gabbia di legno. Le rovesciano addosso del cemento. Lo stendono con la cazzuola.
(Il Due e il Tre).

VOCE BONAVIA
L'hanno già uccisa.

SCENA 64
STRADA CITTA' - Esterno Giorno

472
Flash. Un camioncino, guidato dal Due e dal Tre, percorre una strada centrale. Trasporta un blocco di cemento simile a una bara.

VOCE BONAVIA
Non troverete mai il corpo.

SCENA 65
CANTIERE - Esterno Giorno (o Tramonto)

473
Un mezzo meccanico afferra la bara di cemento e la infila in una gabbia pronta per la colata di un pilastro.

474
La colata di cemento seppellisce tutto.

SCENA 66
CARCERE. PARLATORIO - Interno Giorno

475
Bonavia, bruciato dal dolore e dalla pietà.

TRAINI
Oltre lei, chi conosceva il nascondiglio?
BONAVIA
Dov'era lei, quando Serena ha telefonato?
TRAINI
Da Sua Eccellenza Malta, nel suo ufficio.
BONAVIA
Lui presente?
TRAINI
Certo.

476
Si guardano un istante, in silenzio. Bonavia scandisce:

BONAVIA
E allora, che aspetta?

477

TRAINI
Ma lei è completamente pazzo!

478
Gli animi si eccitano. Il dramma travolge entrambi, entrambi in modo diverso, si sentono perduti... Stranamente parlano concitati, ma a voce bassa, come se l'argomento mettesse vergogna ad entrambi.

BONAVIA
Perché?
TRAINI
Un alto magistrato? Lei vorrebbe implicare un alto magistrato?
BONAVIA
Non ho detto questo.
TRAINI
E allora che cosa vuol dire?
BONAVIA (logico fino al delirio)
Che quando telefonava Malta era presente e subito dopo l'unico testimone sparisce!

479

TRAINI
Non le permetto di insinuare...
BONAVIA (urlando, d'improvviso, ma sempre sottovoce)
Non insinuo niente... Malta potrebbe essere del tutto estraneo, ma perché lei non dovrebbe indagare su di lui, come sugli altri? (pausa) Perché loro sì e Malta no?

480
E' un momento terribile per Traini. Ma gli argomenti di Bonavia sono inoppugnabili.

TRAINI (smarrito)
... La gente perderà la fiducia nella giustizia...
BONAVIA (duramente)
Fate giustizia, e la gente avrà fiducia.
TRAINI (come un condannato)
Ho capito! La smetta!

481
Bonavia lo guarda, con odio mitigato dalla compassione.

BONAVIA
Disgraziatamente lei non farà niente contro le regole con le quali è stato allevato.
TRAINI
Si sbaglia.
BONAVIA
No. Non riesce neppure a formulare l'ombra dell'ipotesi che un Magistrato possa esser coinvolto in un delitto.

482

TRAINI
Lo farò. Devo Farlo! Lei deve avere tutte le circostanze attenuanti, al processo!
BONAVIA
Se ci arrivo.
TRAINI
Che vuol dire?
BONAVIA
In prigione ci sono altre leggi, dottor Traini.

483

TRAINI
Si fidi di me! Farò quel che posso. La sistemazione è decente?
BONAVIA
Una cella singola.
TRAINI
Com'è il cibo?
BONAVIA
Squisito.
TRAINI
Avrà presto mie notizie.

484
Traini esce.

SCENA 68
CARCERE. USCITA. Esterno Giorno

492
Traini passa i vari cancelli che lo dividono dall'uscita principale, salutato con deferenza dalle Guardie Carcerarie che piantonano quei luoghi.

GUARDIA
Buona sera, signor giudice.

493
Traini non risponde. Un pensiero tremendo, un dubbio, una incertezza, lo opprimono.
Esce dal carcere e s'incammina, con la testa bassa, verso la sua auto.

494
Gammino, che era in attesa, gli corre dietro.

GAMMINO
Dottor Traini, allora?

495
Traini gli butta un'occhiata, senza fermarsi.

GAMMINO
Gli ha parlato?

Traini annuisce.

TRAINI
Buonasera, sì.
GAMMINO (sorridendo speranzoso)
Lo facciamo uscire, non è vero?

496
Traini non risponde. Sale in auto, mette in moto, s'allontana.

497
Gammino rimane costernato. Leva gli occhi verso il carcere, tetro, terribile.

SCENA 67
CARCERE. CINEMA. Interno Giorno

485
I detenuti s'affrettano, allegri, a prendere posto davanti allo schermo. Già inizia la proiezione che molti non sono ancora seduti. Bonavia passa tra il muro e una colonna dove è un gruppetto di altri detenuti.

486
Nel buio sente un tramestìo, un grido appena soffocato che la musica d'inizio del film copre.

487
Con due pugni, Bonavia si libera dei due Killer, i quali fanno finta di niente e si allontanano, andando a sedere tra i compagni.

488
Anche Bonavia, lentamente, prende posto. Tutti ridono. E' un film comico.

489
Bonavia si tocca il fianco. La mano sporca di sangue. Lo hanno ferito. Tace. Si leva un fazzoletto e si tampona la ferita. Anche la manica ha subìto l'ingiuria del coltello ed è slabbrata.

490
Un custode lo apostrofa.

GUARDIA
Che fai lì. Ti senti male?
BONAVIA
No, niente! Lo stomaco.

E si muove con gli altri per andare a sedere. La proiezione è appena iniziata. Bonavia siede, faticosamente. Guarda i due killer.

491
Questi, tranquilli, stanno seguendo la proiezione e a tratti ridono a crepapelle, sebbene uno rechi in faccia il segno ben visibile di un pugno di Bonavia, un labbro spaccato che deve bruciare molto. Bonavia guarda la propria mano sporca di sangue e si accascia senza vita.

SCENA 69
PALAZZO DI GIUSTIZIA - Interno Giorno

498
Il procuratore Malta, circondato dal suo seguito, stà attraversando l'atrio, rispondendo con distaccata gentilezza all'ossequioso saluto di alcuni avvocati.

MALTA
Buonasera avvocato, buonasera caro Alicò, non preoccuparti per quella faccenda, metteremo a posto tutto.
UOMO
Buonasera!

Alicò, ossequiandolo ancora:

ALICO'
Grazie di cuore!
UN GIUDICE
Buonasera Eccellenza, prego.

Malta si accorge del giudice Traini, immobile in cima allo scalone. Ha un moto come d'incertezza

MALTA
Scusate un momento.

e gli si avvicina con espressione interrogativa.
Traini lo guarda deciso, a lungo, muto.
Malta lo fissa, gelido.

MALTA
C'è qualcosa che non va?

IMMAGINE STOP sul P.P. dei due magistrati: il vecchio mostra un'ironia agghiacciante; il giovane aleggia un rigido sorriso, un po' funereo, come avvolto da una misteriosa fatalità, grigia, appassita.

Schede

Film usciti a Roma (dal 1° marzo al 30 aprile)

All the Loving Couples (Le mogli degli amanti di mia moglie sono le mie amanti...) - **r.**: Mack Bing - **s., sc.**: Leo V. Golden - **f.** (Techniscope, Technicolor): Carl F. Marquand - **scg.**: Raymond Q. Boltz jr. - **m.**: Casanova - **int.**: Barbara Blake (Kathy), Lynn Cartwright (Natalie), Paul Comi (Mike Corey), Scott Graham (Dale), Paul Lambert (Irv), Gloria Mannon (Liz), Jackie Russell (Thelma), Norman Alden (Mitch) - **p.**: Harold Nevenzal per Milo O. Frank Production, presentata dalla Cottage Films - **o.**: U.S.A., 1970 - **di.**: Cinerad (reg.).

Altra faccia dell'amore, L' - v. **Music Lovers, The**

Amore coniugale, L' - **r.**: Dacia Maraini - **s.**: dal romanzo omonimo di Alberto Moravia - **sc.**: Dacia Maraini - **f.** (Eastmancolor): Giulio Albonico - **scg.**: naturale - **mo.**: Cleofe Conversi - **m.**: Benedetto Ghiglia - **int.**: Tomas Milian (Silvio Pataneo), Macha Meril (Leda Pataneo), Lidia Biondi, Luigi Maria Burruano, Lorenzo Cannatella, Enzo Fontana, Andrea Fonti, Giovan Battista Lo Galbo, Francesca Orestano, Giuseppe Palumbo - **p.**: I Film dell'Orso - **o.**: Italia, 1970 - **di**: Delta (reg.).

Adattamento del romanzo di Moravia, ancorato ai tempi nuovi: un giornalista si ritira con la moglie, Leda, nella splendida villa che ha ereditato a Bagheria, per scrivervi finalmente il romanzo che medita da molto tempo. Leda, svelta, acuta e superficiale insieme, lo stimola a seguire la sua vocazione, vera o ghiribizzosa che sia; e finisce poi per assumere letteralmente per vera una proposizione del marito, il quale sostiene di non poter terminare il lavoro se fa l'amore con la moglie, strappandogli la promessa di interrompere del tutto i loro rapporti di sesso fino a quando egli non avrà finito il libro. Giulio scrive pigramente, e pigramente conserva vaghi rapporti di colleganza con un gruppetto locale di giovani marxisti-leninisti, i quali lo ritengono un molle revisionista borghese ma utile tuttavia se accetterà di figurare come responsabile d'una loro pubblicazione di partito. Leda, dal canto suo, è insieme irritata e incuriosita dal torvo figlio del massaro (ragazzaccio losco che inclina assonnatamente alla sodomia ed alla musica perenne attinta da un « transistor » portato a tracolla) e da un quieto e sdruscito parrucchiere, che viene in casa a far la barba al marito e s'attacca ai corpi umani con la sensualità silenziosa e vischiosa di una glandola sessuale. Fine dell'esperimento siciliano dei coniugi: Giulio vede la moglie con il calvo e incontenibile parrucchiere e non reagisce, brucia il manoscritto che, una volta terminato, gli è parso brutto assai, accetta di vendere l'agrumeto annesso alla villa, dopo che i suoi stessi parenti gli hanno dato col fuoco un avvertimento mafioso, e se ne riparte con Leda per il Continente, invocando magicamente una sua prediletta filastrocca infantile (« Amba-ra-bà Ciccì-Cocò, tre civette sul comò... »). La fioritura del racconto è protervamente ricca di materiale: c'è dentro tutto o quasi, il voyeurismo larvato, la sensualità fantasticante, la crisi della società siciliana, l'inanità degli esperimenti da borghese para-rivoluzionario, la complicità di un matrimonio ricco di ammiccamenti. Ma tutto resta allo stadio di indicazione, filtrato da una regia molle che appanna l'inesperienza con una sorta di vaga furbizia di moda.

La presenza sorridente, frivola e ambigua di Macha Meril fa rimpiangere l'attrice che indovinammo ai tempi de La donna sposata *e che poi pigramente si dissolse* (C.G.F.)

Andrea Doria-74 - **r.:** Bruno Vailati - **s., sc.:** B. Vailati con la collab. di Carletti e Frassinetti - **f.** (Eastmancolor): Arnaldo Mattei - **mo.:** Germana Lanni - **m.:** Riz Ortolani - **int.:** Stefano Carletti, Mimi Dies, Al Giddings, Arnaldo Mattei, Bruno Vailati, Jack Jacobsen, George Edwards, Arne Edwardsen - **p.:** Telefilm « I Sette Mari » - **o.:** Italia, 1969 - **di.:** Indipendenti regionali - **dr.:** 82'.

Arciere di fuoco, L' - **r.:** Giorgio Ferroni - **s.:** Ennio De Concini - **sc.:** Giorgio Stegani Casorati, Manuel Torres Larreda, André Trouché - **f.** (Techniscope, Eastmancolor): Giuseppe Pinori - **scg.:** Arrigo Equini - **c.:** Elio Micheli - **mo.:** Antonietta Zita - **m.:** Gianni Ferrio - **int.:** Giuliano Gemma (sir Henry di Nottingham alias Robin Hood), Mario Adorf (padre Tuch), Mark Damon (Allen), Luis Davila (Sir Robert), Silvia Dionisio (Marianne), Helga Liné (Matilde), Daniele Dublino (il principe Giovanni), Lars Bloch (Re Riccardo Cuor di Leone), Manolo Zarzo (il compagno di Robin Hood), Nello Pazzafini (Little John), Pierre Cressoy (Sir Gay), Nazzareno [Neno] Zamperla, Gianni De Luca - **p.:** Oceania Produzioni Internazionali Cinematografiche, Roma/Talia Films, Madrid/Les Films Corona, Nantarre - **c.:** Italia-Spagna-Francia, 1971 - **di.:** Titanus.

Assassino di Rillington Place n. 10, L': v. **10 Rillington Place**

Basta guardarla - **r.:** Luciano Salce - **s.:** Iaia Fiastri - **sc.:** Iaia Fiastri, Steno, L. Salce - **f.** (Eastmancolor, Colore della Spes): Ajace Parolin - **scg.:** Luciano Spadoni - **mo.:** Marcello Malvestito - **m.:** Franco Pisano - **int.:** Maria Grazia Buccella (Richetta detta Erika), Carlo Giuffré (Silver Boy), Mariangela Melato (Marisa du Sol), Riccardo Garrone (Peticoni), Luciano Salce (Farfarello), Spiro Focas (Fernando), Franca Valeri (Pola), Pippo Franco (Danilo), Ettore G. Mattia (il prete) Umberto D'Orsi (Di Pico), Stefania Pecci, Pinuccio Ardia (Bubù), Dino Curcio, Ada Pometti - **p.:** Mario Cecchi Gori per Fair Film - **o.:** Italia, 1970 - **di:** Interfilm (reg.).

Belve, Le - **r.:** Gianni Grimaldi - **asr.:** Paolo Fondato - **f.** (Telecolor): Gastone Di Giovanni - **om.:** Fernando Gallandi - **scg.:** Aldo Marini - **c.:** Giulia Mafai - **mo.:** Daniele Alabiso - **m.:** Nico Fidenco - In 8 episodi: 1) **Il salvatore** - **s., sc.:** Gianni Grimaldi e Bruno Corbucci - **int.:** Lando Buzzanca (il giornalista), Nino Terzo (il suicida), Gina Mascetti (la moglie), Augusto Mastrantoni (il prete) - 2) **La voce del sangue** - **s., sc.:** G. Grimaldi - **int.:** Lando Buzzanca (ing. Dario Borsetti), Françoise Prévost (Clara Borsetti), Tino Carraro (il ministro) - 3) **Il fachiro** - **s., sc.:** G. Grimaldi e Bruno Corbucci - **int.:** Lando Buzzanca (Raimondo), Paola Borboni (sua madre), Helga Liné (sua moglie), Alberto Plebani (un parente) - 4) **Una bella famiglia** - **s., sc.:** G. Grimaldi - **int.:** Lando Buzzanca, Maria Baxa - 5) **Il caso Apposito** - **s., sc.:** G. Grimaldi e Bruno Corbucci - **int.:** Lando Buzzanca (il dottor Giovanni Apposito), Claudio Gora (il prof. Giulio Bianchi), Carletto Sposito (l'avvocato Apposito), Alfredo Rizzo (il dottor Apposito) - 6) **Il cincillà** - **s., sc.:** G. Grimaldi - **int.:** Lando Buzzanca (Lanfranco), Margaret Lee (Judy), Magali Noël (Lisa), Philippe Hersent (Placido) - 7) **Il chirurgo** - **s., sc.:** G. Grimaldi e Bruno Corbucci - **int.:** Lando Buzzanca (il chirurgo) - 8) **Processo a porte chiuse** - **s., sc.:** G. Grimaldi - **int.:** Lando Buzzanca (Francesco Sparapaoli), Femi Benussi (Concetta), Annabella Incontrera (Carmela), Ira Fürstenberg (Filomena), Mario Maranzana (l'avvocato Maranzana), Franco Ressel (il Pubblico Ministero), Pietro Tordi (l'avvocato di Parte Civile), Giovanni Nuvoletti, Renato Malavasi - **altri int. dei vari episodi:** Vittorio Fanfani, Carla Mancini, Empedocle Buzzanca, Andrea Scotti, Mauro Bosco, Franco Coletti, Giulio Torre - **p.:** Princis, Medusa, Italian International Film - **o:** Italia, 1970 - **di.:** I.I.F. (reg.).

Calata dei barbari, La - v. **Kampf um Rom**

Calcutta (Calcutta) - **r.:** Louis Malle - **m.:** brani del Ramayana e del Mhabharata - **di:** D.A.E. - **dr.:** 97'.

V. giudizio di Sandro Zambetti e altri dati in « Bianco e Nero », 1969, nn. 7/8, pp. 98-99 (Festival di Cannes).

Carter - v. **Get Carter**

Casa dei vampiri, La - v. **House of Dark Shadows**

Clan dei due Borsalini, Il - **r.:** Giuseppe Orlandini - **f.** (Technicolor, Techniscope) - **int.:** Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Gabriella Giorgelli, Ignazio Leone, Zagaria Pasquale, Isabella Biagini, Umberto D'Orsi, John Bartha - **p.:** Antheo Cinematografica - **o.:** Italia, 1971 - **di.:** Cidif (reg.).

Clan del terrore, Il - v. **Comedy of Terrors, The**

Comedy of Terrors, The (Il clan del terrore) - **r.**: Jacques Tourneur - **asr.**: Robert Agnew - **s., sc.**: Richard Matheson - **f.** (Panavision, Pathé Color stampato in Eastmancolor): Floyd Crosby - **es.**: Pat Dinga - **scg.**: Daniel Haller - **arr.**: Harry Reif - **mo.**: Anthony Carras - **m.**: Les Baxter - **int.**: Vincent Price (Waldo Trumbull), Peter Lorre (Felix Gillie), Boris Karloff (Amos Hinchley), Basil Rathbone (John F. Black), Joe E. Brown (il custode del cimitero), Joyce Jameson (Amaryllis), Buddy Mason (Phipps), Beverley Hills (la signora Phipps), Linda Rogers (una cameriera), Paul Barsolow (Riggs), Luree Nicholson, Buddy Mason, il gatto Rhubarb - **p.**: James H. Nicholson e Samuel Z. Arkoff per Alta Vista-American International - **pa.**: Anthony Carras e Richard Matheson - **o.**: U.S.A., 1963 - **di.**: regionale.

Commissario Pelissier, Il - v. **Max et les ferrailleurs**

Comptes à rebours / Conto alla rovescia - **r.**: Roger Pigaut - **asr.**: Michel Lang - **s.**: A.G. Brunelin, R. Pigaut, Valeria Bonano - **f.**: Jean Tournier - **om.**: André Domage - **scg.**: Dominique André - **mo.**: Gilbert Natot - **m.**: Georges Delerue - **int.**: Serge Reggiani (François Nolan), Michel Bouquet (Valberg, il detective), Jeanne Moreau (Madeleine), Jean Desailly (Michel, suo marito), Charles Vanel (Giuliani), Simone Signoret (Lea), Marcel Buzzafi (Zampa), Jean-Marc Bory (Henri), Amidou (Mathieu), Paolo Bisciglia, André Pousse, Bob Asklof, Carlo Nell, Pippo Merisi, Serge Sauvion, Joëlle Bernard, Frank Villard - **p.**: Filmel, Paris / Filmes Cinemat., Roma - **o.**: Francia-Italia, 1971 - **di.**: D.D.F. (reg.).

Medio e scrupoloso « nero » francese, ben sceneggiato e professionalmente interpretato, con tutti i meccanismi, le rotelline e gli incastri, che gli appassionati riconoscono a fiuto, bene in vista. Vi si ritrova il mondo della « Série Noire » di Gallimard, il mondo del « milieu » con le sue leggi non scritte, i suoi regolamenti di conti, i suoi patriarchi giudici di pace, i suoi « truands » spietati e camerateschi, i suoi irregolari, che non rispettano le regole dell'ambiente, le sue morti violente, nelle quali la polizia non deve mettere il becco, perché « les hommes » regolano fra loro i loro affari. E' l'universo dei Simonin e dei Le Breton, che da un lato tiene un piede nelle catene di montaggio della narrativa di consumo e dall'altro, grazie alle scorciatoie dell'argot e del populismo para-criminale, s'aggancia ad una delle più vive e forti tradizioni della narrativa francese, attraverso i Carco e i Mac-Orlan fino al verismo ottocentesco d'ambiente operaio e malandrino. Non a caso Conto alla rovescia *è interpretato con puntuale esattezza proprio da attori di mezz'età o di età matura: Reggiani ingrigito e rugoso, la Signoret rigonfia, fino al povero Vanel, con i segni della morte addosso, che disegna qui un personaggio di vecchio muto e paralitico, un celebre « caïd » d'altri tempi divenuto un arbitro delle beghe della « pègre » (si chiama, classicamente, Giuliani; corso o italiano, secondo tradizione).*
Insomma, un archivio di situazioni e di momenti codificati ma non sgradevolmente evocati, proprio per la diligenza retrospettiva con cui esso viene sfogliato e animato: c'è il solito protagonista « en cavale », Nolan, che rilasciato dopo 15 anni di prigione, ricerca a Parigi i quattro complici di un « colpo » per il quale toccò soltanto a lui di pagare lo scotto del carcere; uno di loro deve averlo denunciato con una telefonata anonima. Nolan spietatamente li abbatte tutti, uno alla volta, con fredda, feroce determinazione. Per accorgersi solo alla fine, troppo tardi, che il colpevole è un altro ancora, un insospettabile amico, geloso della moglie che Nolan ha amato; e che tutti sono stati manovrati con lucida follia da un ex-agente delle Assicurazioni, a suo tempo ferito e sfregiato da Nolan non solo nel corpo ma anche nella mente ormai guasta d'odio. Si tratta, ovviamente, di Michel Bouquet, da qualche anno a questa parte divenuto il maniaco per eccellenza del cinema poliziesco francese, grande attore contenuto e « maligno » nella miglior tradizione del genere. (C.G.F.)

Confessione di un Commissario di polizia al Procuratore della Repubblica - **r.**: Damiano Damiani - **asr.**: Stefano Rolla, Arrigo Montanari - **s.**: Fulvio Gicca Palli, D. Damiani - **sc.**: D. Damiani, Silvano Laurenti - **f.** (Techniscope, Technicolor): Claudio Ragona - **om**: Raul Ranieri - **scg., c.**: Umberto Turco - **mo.**: Antonio Siciliano - **m.**: Riz Ortolani - **int.**: Franco Nero (il Sostituto Procuratore della Repubblica Traini), Martin Balsam (il commentatore Giacomo Bonavia), Marilù Tolo (Serena Li Puma), Claudio Gora (il giudice Malta), Arturo Dominici (l'avvocato Canistraro), Luciano Lorcas (Ferdinando Lomunno), Michele Gammino (l'agente Gammino), Nello Pazzafini (il detenuto che uccide Bonavia), Paolo Cavallina (lo speaker televisivo), Giancarlo Prete, Adolfo Lastretti, Callisto Calisti, Dante Cleri, Wanda Vismara, Pina Lo Prato, Adele Modica, Sergio Serafini, Roy Bosier, Filippo De Gara, Ugo Savona, Luigi Ursi, Rosario Rosone, Sandro Arlotta - **p.**: Bruno Turchetto per Euro International Film, Explorer Film '58 - **o**: Italia, 1971 - **di**: Euro International.
(V. in questo fascicolo p. 51 e segg.).

Conformista, Il / Le conformiste - **r.:** Bernardo Bertolucci - **scg.:** Ferdinando Scarfiotti - **c.:** Gitte Magrini - **mo.:** Franco Arcalli - **di.:** Paramount (C.I.C.) - **dr.:** 110'.

V. giudizio di Aldo Bernardini e altri dati in « Bianco e Nero », 1970, nn. 7/8, p. 121 (Festival di Berlino).

Conto alla rovescia - v. **Comptes à rebours**

Dame dans l'auto avec les lunettes et un fusil (La signora dell'auto con gli occhiali e un fucile) - **r.:** Anatole Litvak - **s.:** dal romanzo omonimo di Sebastien Japrisot (edito in Italia da Feltrinelli) - **sc.:** Richard Harris, Eleanor Perry - **f.** (Panavision, Eastmancolor): Claude Renoir - **scg.:** Willy Holt - **mo.:** Peter Taylor, Ginou Billo - **m.:** Michel Legrand - **int.:** Samantha Eggar (Dany), Oliver Reed (Michael Caldwell), Stéphane Audran (Anita sua moglie), John McEnery (Philippe), Bernard Fresson (Jean), Marcel Bozzufi (Jean), Philippe Nicaud (poliziotto notturno sulla strada), André Oumansky (Bernard Thorr), Yves Pignot (Baptistin), Jacques Fabbri (il dottore), Billie Dixon (la ragazza alta), Martine Kelly (Kiki) - **p.:** Raymond Danon e Anatole Litvak per Lira Films, Paris/Columbia Pict. - **o.:** Francia-Gran Bretagna, 1970 - **di.:** Columbia-Ceiad.

Sebastien Japrisot è uno dei più ingegnosi fra i giallisti francesi dell'ultima, o penultima, generazione. Il film d'esordio di Costa-Gavras, Vagone letto per assassini, *rispecchiava con elegante precisione schema e personaggi di un suo abile romanzo poliziesco. Operazione che invece non è riuscita ad uno stanco Litvak, ormai filtrato da tutte le compromissioni di una lunga vita di « globe-trotter » del buon cinema di consumo. La struttura del meccanismo giallo s'avverte, anche qui, non priva di complessa furbizia e di calcolata complicazione. Ma sia per eccesso di semplificazione nella sceneggiatura, sia per frettolosa approssimazione di regia, dietro la architettura maniacalmente complessa della trama si avverte una sorta di fretta, di incompletezza, di oscurità di raccordi, che toglie al film la maggior parte del suo vigore e lo relega nell'immenso archivio dei gialli approssimati e mal riusciti. Samantha Eggar disegna con gradevole impegno il suo personaggio — una giovane, miopissima e sconcertata impiegata inglese in Francia, che viene invitata dal suo principale ad accompagnare lui, la moglie e la figlia in aereo per Ginevra e poi a riportare a casa la sua lussuosa macchina americana, e che si ritrova invece impigliata in un infernale meccanismo: un viaggio nel Mezzogiorno, dove tutti l'hanno « già » vista, un cadavere nell'auto, eccetera — senza riuscire tuttavia a salvarlo dalla vischiosità di una meccanica troppo complicata e oscura. Il colpevole del delitto, naturalmente, è la moglie del principale, e questi, per salvarla, ha escogitato un piano estremamente complicato in modo da poterne incolpare proprio l'ignara segretaria: lo si apprende con una furia esplicativa finale assai dubbia nei tempi e nei modi, dove s'avverte benissimo il tentativo mal riuscito di sciogliere al popolo i nodi sofisticati del machiavello di Japrisot. Val la pena di rilevare che, ricalcando probabilmente quel che accade nella colonna sonora originale inglese, i personaggi francesi (quasi tutti i comprimari e i generici, cioè) sono, nella versione italiana, doppiati « con accento francese » (con un attendibile accento francese, si badi, e non con il solito rotacismo fasullo dei nostri doppiatori febbrilmente italianissimi). Tanto scrupolo, insolito nel fondo, se raffrontato alla sprezzante sciatteria e all'infedeltà fonetica tipiche del doppiaggio nostrano, finisce con l'apparire grottesco, se ci si fa mente locale.* (C.G.F.)

Dio serpente, Il - **r., s.:** Piero Vivarelli - **asr.:** Fulvio Marcolin - **sc.:** Piero Vivarelli, Ottavio Alessi - **f.** (Techniscope, Technicolor): Benito Frattari - **scg.:** Giuseppe Aldrovandi - **c.:** Orietta Melaranci - **mo.:** Carlo Reali - **m.:** Augusto Martelli - **int.:** Nadia Cassini (Paola Lucas), Beryl Cunningham (Stella), Galeazzo Bentivoglio [già Galeazzo Benti] (Bernard Lucas), Evaristo Marquez (Djamballah), Sergio Tramonti (Tony), Juana Sabreda, Claudio Trionfi - **p.:** Alfredo Bini per Finarco, Roma/Films Venezolanos, Caracas - **o.:** Italia-Venezuela, 1970 - **di.:** Panta (reg.).

Erika - **r.:** Peter Rush [Filippo Maria Ratti] - **s., sc.:** Aldo Marcovecchio - **f.** (Eastmancolor): Girolamo La Rosa - **scg.:** Elio Baletti - **mo.:** Rolando Salvatori - **m.:** Roberto Pregadio - **int.:** Pierre Brice (Renato), Patrizia Viotti (Erika), Bernard De Vries (Luca), Giuseppe Fortis (il barone), Carol Browne [Carla Calò] (la domestica), Carla Mancini, Franca Haas, Antonio Anelli, Irio Fantini - **p.:** Primax Film - **o.:** Italia, 1971 - **di.:** King (reg.).

Flap (Sergente Flep, indiano ribelle) - **r:** Carol Reed - **asr.:** Reggie Callow - **s.:** dal romanzo « Nobody Loves a Drunken Indian » di Clair Huffaker - **f.** (Panavision, Technicolor): Fred J. Koenekamp - **scg.:** Art Loel, Mort Rabinowitz - **arr.:** Ralph S. Hurst - **mo.:** Frank Bracht - **m.:** Marvin Hamlisch - **ca.:** « If Nobody Loves » di Marvin Hamlisch, Estelle Levitt cantata da Kenny Rogers e da The First Edition - **int.:** Anthony Quinn (il sergente Flep), Claude Akins (Lobo Jacson), Tony Bill (Elliott), Victor Jory (Smith, Orso Spellato), Don Collier (Mike Lyons), Shelley Winters (Dorothy), Susanna Miranda (Ann), Victor French (Rafferty), Rodolfo Acosta (custode), Anthony Caruso (Dollaro d'Argento), William Mims (Steve Gray), Rudy Diaz (Larry Standing Elk), J. Edward Mc Kinley (Harris), Robert Cleaves (Gus Kirk), Pedro Regas, John War Eagle - **dp.:**

Carter Denaven jr. - **p.:** Jerry Adler per Warner Bros. - **svp.:** Milton Feldman - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** Dear-Warner Bros. - **dr.:** 106'.

Foto proibite di una signora per bene, Le - **r.:** Luciano Ercoli - **s., sc.:** Ernesto Gastaldi, May Velasco - **f.** (Techniscope, Technicolor): Alejandro Ulloa - **mo.:** Luciano Ercoli - **m.:** Ennio Morricone - **int.:** Dagmar Lassander (Minou), Pier Paolo Capponi (Pierre), Susan Scott [Nieves Navarro] (Dominique), Simon Andreu (il ricattatore), Osvaldo Genazzani (il commissario Poletti), Salvador Huguet - **p.:** Alberto Pugliese e Luciano Ercoli per P.C.M., Roma/Trebol, Madrid - **o.:** Italia-Spagña, 1970 - **di.:** Overseas (reg.) - **dr.:** 98'.

Get Carter (Carter) - **r.:** Mike Hodges - **ars.:** Keith Evans - **s.:** dal romanzo « Jack's Return Home » di Ted Lewis - **sc.:** Mike Hodges - **f.** (Metrocolor): Wolfgang Suschitzky - **scg.:** Roger King, Assheton Gorton - **es.:** Jack Wallis - **mo.:** John Trumper - **m.:** Roy Budd - **int.:** Michael Caine (Jack Carter), Britt Ekland (Anna Fletcher) John Osborne (Cyril Kinnear), Ian Hendry (Eric Paice), Bryan Mosley (Cliff Brumby), Geraldine Moffatt (Glenda), Dorothy White (Margaret), Alun Armstrong (Keith), Glynn Edwards (Albert Swift), Tony Beckley (Peter), George Sewell (Con McCarty), Rosemarie Dunham (Edna Garfoot), Bernard Hepton (Thorpe), Petra Markham (Doreen), Terence Rigby (Gerald Fletcher), Godfrey Quegley (Eddie Appleyard), John Bindon (Sid Fletcher), Kevin Brennan (Harry), Maxwell Rees (curato), Liz McKenzie (signora Brumby), John Hussey (architetto), Ben Aris (altro architetto), Kitty Attwood (la vecchia), Geraldine Sherman (la ragazza nel Caffé), Denea Wilde (la cantate del pub), Carl Howard (« J »), Joy Merlyn e Yvonne Michaels (le donne nell'ufficio postale), Alan Hockey (negoziante) - **p.:** Michael Klinger per la Metro Goldwin Mayer - **o.:** Gran Bretagna, 1971 - **di.:** Metro Goldwyn Mayer - **dr.:** 112'.

L'opera d'esordio del regista televisivo Mike Hodges, derivata da un poliziesco, ripropone il classico motivo del solitario killer di professione, impegnato in una spietata vendetta contro gli assassini del fratello: incontrerà anche lui, alla fine dell'impresa, la pallottola di un collega. Sorretto da un ritmo implacabile, il racconto non bada tanto alla coerenza dell'intreccio o alle motivazioni psicologiche dei personaggi (ha peraltro un certo rilievo lo spunto moralistico che spinge il protagonista al massacro: il fratello era morto per aver scoperto il corruttore della figlia minorenne), quanto alla costruzione di un'atmosfera allucinata e ossessiva, ai limiti del grottesco, dove la violenza dei caratteri e dei fatti acquista incisività e risalto spettacolare. Ne risulta un film d'azione di buon livello, cinematograficamente assai dotato. I consueti ingredienti del genere vi acquistano un sapore di novità: anche per l'eccellente interpretazione di un gruppo di bravi caratteristi, guidati da un calibratissimo Michael Caine. (A.B.)

●

Great White Hope, The (Per salire più in basso) - **r.:** Martin Ritt - **ars.:** Tim Zinnemann, José Lopez Rodero - **s.:** dall'omonimo lavoro teatrale di Howard Sackler - **sc.:** Howard Sackler - **f.** (Panavision, De Luxe Color): Burnett Guffey - **efs.:** L.B. Abbott, Art Cruickshank - **scg.:** John De Cuir, Jack Martin Smith - **arr.:** Walter M. Scott, Raphael Bretton - **c.:** Irene Sharaff - **cor.:** Donald McKayie - **mo.:** William Reynolds - **m.:** tradizionale negra - **sv. m.:** Lionel Newman - **ca:** « Let Me Hold You in My Arms Tonight » di Jesse Fuller, cantata da Jesse Fuller - **int.:** James Earl Jones (Jack Jefferson), Jane Alexander (Eleanor Bachman), Lou Gilbert (Goldie), Joel Fluellen (Tick), Chester Morris (Pop Weaver), Robert Weber (Dixon), Marlene Warfield (Clara), R.G. Armstrong (Capitan Dan), Hal Holbrook (Cameron), Beah Richards (Mamma Tiny), Moses Gunn (Scipione), Lloyd Gough (Smitty), George Ebeling (Fred), Larry Pennell (Brady), Marcel Dalio (il francese), Roy E. Gleen sr. (pastore), Bill Walker (diacono), Rodolfo Acosta (El Jefe), Virginia Capers (Sorella Perla), Rockne Tarkington (Rudy), Oscar Beregi (Ragosy), Karl Otto Alberty (Hans), Jim Beattie (il bambino), Scatman Crothers (Barker), Manuel Padilla jr. (Paco), Basil Dignam (uficiale inglese) - **p.:** Lawrence Turman per Lawrence Turman Films, 20th Century Fox - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** 20th Century Fox - **dr.:** 103'.

Oggi anche i più razzisti fra gli americani sono rassegnati a veder contendere la corona mondiale dei massimi tra due pugili di colore, e tutt'al più si consolano facendo il tifo per quello, tra i due, che per atteggiamenti e costume di vita appaia più « bianco » dell'altro. Sessant'anni fa era diverso: l'assunzione al trono del primo pugile negro causò un grave senso di frustrazione, presto risolto in odio violento e desiderio di rivalsa; e si cercò con affanno, quasi istericamente, un avversario da opporgli vittoriosamente, uno che rappresentasse la grande speranza di vendetta del Bianco umiliato. Martin Ritt, regista di civile orientamento ma incline a una certa enfasi retorica, ha rievocato questo episodio in un film che vuol essere biografia — romanzata — e perciò ritratto di un personaggio, e al tempo stesso quadro ambientale, che illumini una situazione storica non priva di agganci con una realtà attuale. Il ritratto del personaggio

è robusto, fin troppo, e non nasconde l'impianto teatrale che è alla sua base (la lite finale di Jefferson/Jackson con l'amante bianca ha le puntuali cadenze di una « scena madre », e si conclude, elisabettianamente, con un suicidio dietro le quinte); il quadro ambientale è accurato, con punte di eccellenza — l'interno della casa del protagonista, la parata negra dopo il « match » vittorioso — ma alquanto sommario nel delineare tutte le implicazioni politiche e sociologiche che furono alla base della grande esplosione d'isteria razzista. Il risultato è solo in parte soddisfacente, poiché spesso il film cade nel declamatorio, riducendo la sua presa polemica proprio nella misura in cui tende a gonfiarla artificiosamente anziché affidarla alla diretta eloquenza dell'intreccio drammatico. Sanguigna, fino al limite dell'apoplessia, l'interpretazione di James Earl Jones, più sottile e interiore quella della non avvenente Jane Alexander. (G.C.)

Honeymoon Killers, The (I killers della luna di miele) - **r.:** Leonard Kastle.

V. giudizio di Giacomo Gambetti e dati in « Bianco e Nero », 1970, nn. 11/12, p. 123 (Festival di Pesaro).

House of Dark Shadows (La casa dei vampiri) - **r.:** Dan Curtis - **asr.:** William Gerrity jr. - **s., sc.:** Sam Hall, Gordon Russell dalla serie televisiva dell'ABC « Dark Shadows » - **f.** (Metrocolor): Arthur Ornitz - **scg.:** Trevor Williams - **arr.:** Ken Fitzpatrick - **c.:** Ramse Mostoller - **t.:** Dick Smith, Robert Layden - **mo.:** Arline Garson - **m.:** Robert Cobert - **int.:** Jonathan Frid (Barnabas Collins), Joan Bennett (Elizabeth Collins Stoddard), Grayson Hall (la dottoressa Julia Hoffman), Kathryn Leigh Scott (Maggie Evans), Rogers Davis (Jeff Clark), Nancy Barrett (Carolyn Stoddard), John Carlen (Willie Loomis), Thayer David (prof. T. Eliot Stokes), Louis Edmonds (Roger Collins), Donald Brice (Todd Jennings), David Henesy (David Collins), Dennis Patrick (lo sceriffo George Patterson), Lisa Richards (Daphne Rudd), Jerry Lacy (il ministro), Paul Michael (il vecchio), Barbara Cason (la signora Johnson), Humbert Astredo (il dottor Forbes), Terry Crawford (la nurse di Todd), Michael Stroka (il portatore di bare) - **p.:** Dan Curtis per la Metro Goldwyn Mayer - **pa.:** Trevor Williams - **sv. p.:** Hal Schaffel - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** Metro Goldwyn Mayer - **dr.:** 97'.

In fondo alla piscina - **r.:** Eugenio Martin - **s.:** da un romanzo di J.G. Gilford - **sc.:** Sabatino Ciuffini, Vincente Coello ,Santiago Moncada - **f.** (Techniscope, Technicolor): Guglielmo Mancori - **scg.:** Ramiro Gomez - **mo.:** Enzo Alabiso - **m.:** Piero Umiliani - **int.:** Carroll Baker (Lillian), Michael Craig (Arthur Anderson), Marina Malfatti (la vera Julie Spencer), José Lopez Vasquez (il commissario), Miranda Campa (la governante), Enzo Garinei (il falso sacerdote), Peter Stephens, Philip Ross - **p.:** Tritone Filmindustria/Film Mayer Produccion, Estudios Cinematograficos Roma, Madrid - **o.:** Italia-Spagna, 1971 - **di.:** Medusa - **dr.:** 89'.

Initiation, L' (I turbamenti di una principiante) - **r.:** Denis Héroux - **s., sc.:** Yves Therialt - **f.** (Eastmancolor): René Verzier - **scg.:** Jerome Couelle - **mo.:** Jean Lafleur - **m.:** François Cousineau - **int.:** Chantal Renaud (Juliette), Gilles Chartrand (Pierre), Danielle Ouimet (Nadine), Jacques Riberolles (Gervais Massiambre), Serge Laprade, Daniel Gadouas, Celine Lomez, Jean Pierre Payette, Louise Turcot, Francine Dionne - **p.:** Cinepix-Les Productions Héroux, con la partecipazione della Société de Developpement de l'Industrie Cinématographique Canadienne - **o.:** Francia-Canada, 1970 - **di.:** Cidif (reg.).

I Walk the Line (Un uomo senza scampo) - **r.:** John Frankenheimer - **asr.:** Philip L. Parslow - **s.:** dal romanzo « An Exile » di Madison Jones - **sc.:** Alvin Sargent - **f.** (Panavision, Eastmancolor): David M. Walsh - **sc.:** Albert Brenner - **arr.:** Marvin March - **mo.:** Harold F. Kress - **m.:** Johnny Cash - **ca.:** « Amazing Grace », « Flesh and Blood », « I Walk the Line », « Hungry », « This Town », « This Side of the Law », «Cause I Love You », « The World's Gonna Fall on You », « Face of Despair », di Johnny Cash - **int.:** Gregory Peck (sceriffo Harry Tawes), Tuesday Weld (Alma McCain), Estelle Parsons (Ellen Raney), Ralph Meeker (Carl McCain), Lonny Chapman (Bascomb), Charles Durning (Hunnicutt), Jeff Dalton (Clay McCain), Freddie McCloud (Buddy McCain), Jane Rose (Elsie), J.C. Evans, Margaret Ann Morris (Sibyl), Bill Littleton (Pollard), Leo Yates (Vogel), Dodo Denney (Darlene Hunnicutt) - **p.:** Harold Cohen-John Frankenheimer per Columbia-Frankenheimer, Edward Lewis Prod. - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** Columbia-Ceid - **dr.:** 95'.

Storia di uno sceriffo coinvolto per ingenuità, buona fede, debolezza dei sensi, negli affari abbastanza loschi di una banda familiare di fabbricanti clandestini di bevande alcoliche che si vale appunto della giovane donna di casa per corrompere le autorità. Un vice-sceriffo antipatico, non per onestà ma per cattiveria e dispetto, rivela tutto il pasticcio e lo sceriffo-buon cavaliere finisce male. Un ritratto nel complesso duro e preciso di un chiuso « interno » degli Stati Uniti, che ha tuttavia la caratteristica — non nuova,

in casi di questo genere — di scivolare ben presto sul patologico, senza una adeguata misura di razionalità e di approfondimento psicologico. (G.G.)

Jagdszenen aus Niederbayern (Scene di caccia in Bassa Baviera) - **r.:** Peter Fleischmann - **di.:** Italnoleggio - **dr.:** 86'.

V. Giudizio di Paolo Gobetti e altri dati in « Bianco e Nero », 1969, nn. 7/8, p. 89 (VIII settimana della Critica al Festival di Cannes).

Joe (Joe - La guerra del cittadino Joe) - **r.:** John G. Avildsen - **asr.:** Harvey Vincent, Michael Lerner - **s., sc.:** Norman Wexler - **f.** (De Luxe Color): John G. Avildsen - **mo.:** George T. Norris - **m.:** Bobby Scott - **ca.:** « Hey Joe » di Bobby Scott e Danny Mehan (cantata da Dean Michaels); « You Don't Know What's Going On » di Exuma (cantata da Exuma); « Where Are You Going » e « You Can Fly » di Bobby Scott (cantate da Jerry Bctler) - **int.:** Dennis Patrick (Bill Compton), Peter Boyle (Joe Curran), Susan Sarandon (Melissa Compton), Patrick McDermott (Frank Russo), Audrey Caire (Joan Compton), K. Callan (Mary Lou Curran) Marlene Warfield (nurse), Gloria Hoye (Janine), Patti Caton (Nancy), Gary Weber (George), Claude Robert Simon (Bob), Francine Middleton (Gail) - **p.:** David Gil per Cannon Productions - **pa.:** George Manasse - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** 20th Century Fox - **dr.:** 107'.

Opera tipica di un certo clima attuale del cinema americano, che bordeggia abilmente fra gli echi della contestazione, il teatro « off Broadway », la TV, la satira politica, il ritratto d'ambiente, la drammaturgia tradizionale, i nudi giovanili, la droga e la violenza. Con furbizia consumistica, se si vuole, e con rabbia fin troppo scoperta e forse occasionale; ma anche con la fredda perizia professionale che vien giù per li rami dalla Hollywood antica e che qui si rivela nella prova compattamente positiva degli interpreti, anche dei più fugaci, e nel rozzo ma aggressivo ritmo di narrazione e di figurazione. Come tanto cinema americano di oggi, è in sostanza un apologo compiaciuto sulla violenza: un operaio — un vero « cappello duro » reazionario, che adora le armi e la bandiera e detesta i negri, gli « hippies », i drogati, i giovani, gli scioperati e tutti quelli che non appartengono alle categorie succitate ma che comunque non la pensano come lui — si prende di profonda simpatia per un ricco dirigente pubblicitario, il quale, in una colluttazione, ha ucciso un giovane tossicomane per cui la figlia adolescente aveva abbandonato casa e famiglia, dandosi lei stessa alle droghe ed alle pillole. E da questo sodalizio febbrile e assurdo nasce una complicità tetra e imbarazzata, che sbocca alla fine in una caccia a due alla ragazza ormai fuggita in una « Comune », dopo aver appreso che è stato il padre ad ucciderle l'amico, e finalmente in una strage di « Hippies », a cui Joe, l'operaio timido e feroce, ottuso e torvamente sicuro e insicuro insieme, trascina l'altro, fino a fargli uccidere la figlia. Come si vede, l'arco conclusivo attinge ad un crescendo truculento, così come piace da qualche anno a questa parte, fra schizzi di sangue e morti « au ralenti », al cinema americano; nello stesso solco il film strizza l'occhio a molte mode ed a diverse tonalità drammatiche. Ma, nel complesso, va rilevata l'incisività del ritratto del protagonista — a cui Peter Boyle, fin qui caratterista poco noto, offre un risalto cupo e ammiccante, torvo e impacciato, feroce e quasi ingenuo di notevole classe — e di certe fredde notazioni d'ambiente. Più che le descrizioni di comodo — il nudo facile e gli amplessi goffi di Bill e di Joe fra gli « hippies » drogati — si vedano certi risvolti tipici del crudele intimismo populista americano post-bellico: il pranzo delle coppie in casa di Joe, con i coniugi borghesi ed i coniugi operai in uno stato di loquace disagio: un frammento che testimonia dell'alto livello professionale medio dell'opera, al di là di certe cadute di gusto. (C.G.F.)

Kampf um Rom (La calata dei barbari) - **r.:** Robert Siodmak - **s.:** dal romanzo di Felix Dahn - **sc.:** Ladislas Fodor, David Ambrose - **f.** (Techniscope, Technicolor): Richard Angst - **scg.:** Ernst Schomer, Costel Simionescu - **mo.:** Alfred Srp - **m.:** Riz Ortolani - **int.:** Laurence Harvey (Cetego), Orson Welles (Giustiniano), Sylva Koscina (Teodora), Honor Blackman (Amalaswinta), Robert Hoffmann (Totila), Harriett Andersson (Mathaswinta), Michael Dunn (Narsete), Ingrid Brett (Giulia), Lang Jeffries (Belisario), Florin Piersic, Emanoil Petrut, Dieter Eppler - **p.:** C.C.C. Filkunst, Berlino - Documento Film, Roma - **o.:** Repubblica Federale Tedesca - Italia, 1968 - **di.:** Titanus - **dr.:** 103'.

Killers della luna di miele, I - v. **Honeymoon Killers, The**

Lady Barbara - **r.:** Mario Amendola - **s., sc.:** M. Amendola, Bruno Corbucci - **f.** (Techniscope, Technicolor): Fausto Rossi - **scg., arr.:** Giorgio Postiglione - **mo.:** Sergio Muzzi - **m.:** Guycen - **int.:** Renato Brioschi (Renato), Paola Tedesco (Lady Barbara), Carlo Delle Piane (Gianfranco), Franca Dominici (Lady Mary), Pietro De Vico (Bognasco), Rod Licari, Nino Terzo, Vasco Santoni, Gianfranco D'Angelo, Alberto Sorrentino, Rosita Torosh, Paolo Bonacelli, Alberto Plebani, Carla Mancini - **p.:** Bruno Turchetto per

Euro International Films-Explorer Film '58 - **o.**: Italia, 1970 - **di.**: Euro International.

Last Bullet, The (Uno spaccone chiamato Hark) - **r.**: Andrew V. McLaglen - **s.**: William Roberts - **sc.**: Don Tait, Dick Nelson - **f.** (Technicolor): Alric Edens - **scg.**: Alexander Golitzen - **mo.**: Robert Simpson - **m.**: David Shire - **int.**: George Peppard (Hark), Diana Muldaur, John Vernon, France Nuyen, Steve Sandor, Richard Loo, John Doucette, Robert Donner, Marie Windsor, Joan Shawlee, Harry Carey jr., George Chandler, Donald Barry, Timothy Scott, om Burke, Ben Cooper, Guy Lee, Pamela McMyler - **p.**: Robert Arthur per Universal - **o.**: U.S.A., 1970 - **di.**: C.I.C.

Leone have sept cabecas, Der (Il leone a sette teste) - **r.**: Glauber Rocha - **di.**: DAE.
V. Giudizio di Guido Cincotti e dati in « Bianco e Nero », 1970, nn. 9/10, p. 112 (Festival di Venezia).

Little Big Man (Il piccolo grande uomo) - **r.**: Arthur Penn - **asr.**: Mike Moder - **s.**: dal romanzo di Thomas Berger - **sc.**: Calder Willingham - **f.** (Panavision, Technicolor): Harry Stradling, jr. - **scg.**: Dean Tavoularis, Anglo Graham - **arr.**: George R. Nelson - **c.**: Dorothy Jakins - **mo.**: Dede Allen - **m.**: John Hammond - **musica aggiunta:** Johann Strauss - **int.**: Dustin Hoffman (Jack Crabb), Faye Dunaway (Mistress Pendrake), Martin Balsam (Allardyce T. Merryweather), Richard Mulligan (il generale George A. Custer), Chief Dan George (« Old Lodge Skins ») Jeff Corey (Wild Bill Hickock), Amy Eccles (Sunshine), Kelly Jean Peters (Olga), Carole Androsky (Caroline), Robert Little Star (« Piccolo cavallo »), James Anderson (un sergente), Jesse Vint (un tenente), Cal Bellini (« Giovane Orso »), Ruben Moreno (« Shadow That Comes In Sight »), Steve Shemayne (« Burns Red In the Sky »), William Hickey (lo storico), Alan Oppenheimer (il maggiore), Thayer David (il reverendo Silas Pendrake), Philip Kenneally (Kane), Jack Bannon (il capitano), Ray Dimas (Jack Crabb bambino), Alan Howard (Jack Crabb adolescente), Lou Cutell (un diacono), Jack Mullaney (un giocatore di carte), Steve Miranda (« Giovane Orso » adolescente), Helen Verbit (madame), M. Emmet Walsh (la guardia tiratore scelto), Cecilia Kootenay (« Piccola Alce »), Bert Conway (Bartender), Bud Cokes (l'uomo nel bar), Rory O'Brien (l'assassino), Emily Cho, Linda Dyer, Dessie Bad Bear, Len George, Norman Nathan, Earl Rosell, Ken Mayer, Tracy Hotchner - **p.**: Stuart Millar per Stockbridge-Hiller, A Cinema Center Films Presentation - **pa.**: Gene Lasko - **o.**: U.S.A., 1970 - **di.**: Titanus - **dr.**: 147'.

Ad ogni suo nuovo film Penn si presenta, almeno all'apparenza, con una faccia nuova: Furia selvaggia *era un western insieme violento e sofisticato,* Anna dei Miracoli *(o* Al di là del silenzio) *una trasposizione scaltra d'una commedia virtuosistica,* Mickey One *una sorta di elusivo « thriller metafisico »,* La caccia *un aspro ritratto d'America amara, di ampio respiro spettacolare,* Gangster Story, *che ne fece un regista popolare, una sorta di ironica ballata gangsteristica e* Alice's Restaurant *una furbesca colorazione « hippie-musicale », alla moda. Ritrovarvi una matrice comune è impresa non facile, se s'eccettua quel filo sotterraneo di violenza che lega tutti i film di Penn tra di loro; e che è la molto americana ispiratrice della sua disponibile Musa (violenza liturgicamente western, o sociologicamente « thriller » o banditescamente colorata, ma quasi sempre irrefrenabile e luminosamente illustrata). Qui, in particolare, la si riconosce ma sfrangiata e addobbata in modi compiaciutamente diversi, che finiscono col dare al film una colorazione contrastata e, a tratti, incoerente. C'è molto materiale, perfin troppo, e non sempre decantato: questo ritratto americano d'un bianco allevato dagli Cheyennes e durante l'intera esistenza di continuo oscillante fra i bianchi ed i pellerossa (fino a diventare, ironicamente, il vero responsabile della distruzione delle forze di Custer a Little Big Horn) finisce con l'essere elusivo non per pochezza, ma per eccesso di materiali. Da un lato vi si avvertono commosse movenze evocative, in quel che riguarda la vita e gli ambienti degli Cheyennes, ed in particolare nella figura del vecchio capo che ha allevato il protagonista, il quale lo chiama nonno e ne trae antichi e magici insegnamenti di saggezza. D'altro canto, e in particolare in tutti i frammenti propriamente « bianchi » del film, si rileva una vena grottesca che a momenti inclina alla faciloneria comica: si veda l'episodio della moglie del pastore e quella del protagonista divenuto provvisoriamente « pistolero », venato quest'ultimo da lunari esagitazioni rasceliane. In altro senso ancora — ad esempio nella sequenza in cui la cavalleria americana e gli alleati « Ponies » attaccano i villaggi Cheyennes — si rinviene invece nel film una sorta di truculenza alla moda (quella stessa, in sostanza, che ha fatto la facile fortuna europea del* Soldato blu). *Mescolanza di toni, di gusti, di ispirazione, di colorazione che fuor di dubbio nuoce all'opera:* Il piccolo grande uomo. *con maggior coerenza di propositi e nettezza di soluzioni, avrebbe potuto essere un grande film, degno dei migliori di Penn, mentre risulta solo un lungo film, seppur a tratti, si ripete, percorso da invenzioni balenanti e da impennate estrose. Dustin Hoffman, pur sempre duttile attore, risente qui in modo palese delle oscillazioni del testo e della regia. Gli si ritrovano intorno molti visi noti di Hollywood e molti veri pellerossa*

Crow, Cheyennes e Stony. Fra tutti ci par doveroso citare Chief Dan George che dà ai vecchio « Nonno » indiano un sapore di antica e non retorica verità e autenticità. (C.G.F.).

Lo chiamavano Trinità - **r.:** E.B. Clucher [Enzo Barboni] - **asr.:** Giorgio Ubaldi - **s., sc.:** E. Barboni - **f.** (Cromoscope, Colore della Tecnostampa): Aldo Giordani - **scg.:** Enzo Bulgarelli - **arr.:** Franco Martora - **mo.:** Giampiero Giunti - **m.:** Franco Micalizzi - **int.:** Terence Hill [Mario Girotti] (Trinità), Bud Spencer [Carlo Pedersoli] (fratello di Trinità), Farley Granger (maggiore Harriman), Steffen Zacharias (Jonathan), Dan Sturkie (Tobia, capo dei Mormoni), Luciano Rossi (il Timido), Michele Cimarosa (il ricercato messicano), Ugo Sasso (lo sceriffo zoppo), Gisela Hahn, Elena Pedemonte, Ezio Marano, Remo Capitani, Riccardo Pizzuti, Francesco Marletta, Gigi Bonos, Gaetano Imbrò - **p.** Italo Zingarelli per West Film - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** Delta Film (reg.).

Love Story (Love Story) - **r.:** Arthur Hiller - **asr.:** Peper Scoppa - **s.:** dal romanzo omonimo di Erich Segal - **sc.:** Erich Segal - **f.** (Movielab, stampato in Technicolor): Dick Kratina - **scg.:** Robert Gundlach - **arr.:** Philip Smith - **mo.:** Robert C. Jones - **c.:** Alice Manougian, Martin Pearl Somner - **m.:** J.S. Bach (« Concerto n. 3), W.A. Mozart (« Sonata in Fa Maggiore »), M. Pretorious (« Lo la Fair Rose is Blooming »), G. Haendel, Isaac Watts (« Joy to the World ») - **adatt. m.:** Francis Lai - **int.:** Ali MacGraw (Jenny Cavilleri), Ryan O'Neal (Oliver Barrett IV), John Marley (Phil Cavilleri), Ray Milland (Oliver Barrett III), Russel Nype (Dean Thompson), Katherine Balfour (la signora Barrett), Sydney Walker (dott. Shapeley), Robert Modica (il dottor Addison), Walker Daniels (Ray), Tom Lee Jones (Hank), John Merensky (Steve), Andrew Duncan (il rev. Blauvelt) - **p.:** Howard G. Minsky per Paramount-Love Story Company - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** Cinema nternational Corporation - **dr.:** 100'.

Ma che musica maestro! - **r.:** Mariano Laurenti - **int.:** Gianni Nazzaro, Agostina Belli, Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Gaby Verusky, Franco Scandurra, Umberto D'Orsi, Didì Perego, Mario Maranzana, Elio Crovetto - **p.:** Leo Cevenini e Vittorio Martino per la Flora Film-Devon Film in Eastmancolor - **o.:** Italia, 1971 - **di.:** Variety.

Madly.../Madly, il piacere dell'uomo - **r.:** Roger Kahane - **asr.:** Claude Clément, Jean François Delon - **s.:** Mireille Agroz - **sc.:** Roger Kahane, Pascal Jardin - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Georges Barsky - **om.:** Claude Bourgoin - **scg.:** François de Lamothe - **mo.:** Marcel Teulade - **m.:** Francis Lai - **int.:** Alain Delon (Julien), Mireille Darc (Agathe; in Italia Adele), Jane Davenport (Madly), Valentina Cortese, Pascal De Boysson - **p.:** Pierre Caro per l'Adel Prod., Paris-Medusa Distr., Roma - **o.:** Francia-Italia, 1970 - **di.:** Medusa.

Magnifico Robin Hood, Il (El magnifico Robin Hood) - **r.:** Roberto Bianchi Montero - **s.:** Angelo San Germano - **sc.:** Antonio Iglesias - **f.** (Techniscope, Eastmancolor): Jaime Deu Casas - **scg.:** Juan Alberto Soler - **mo.:** Franco Gaudenzi - **m.:** Augusto Martelli - **int.:** George Martin (Robin Hood), Sheyla Rosin (Rovena), Frank Braña, Cris Huerta, Jim Clay, Antonella Murgia, Max Dean - **p.:** Marco Claudio Cinematografica, Roma/ R.M. Films, Madrid - **o.:** Italia-Spagna, 1970 - **di.:** regionale.

Max et les ferrailleurs - **Il commissario Pelissier** - **r.:** Claude Sautet - **asr.:** Jean Claude Sussfeld - **s.:** dal romanzo di Claude Néron - **sc.:** C. Sautet, C. Néron, Jean-Loup Dabadie - **f.** (Eastmancolor): René Mathelin - **scg.:** Pierre Guffroy - **mo.:** Jacqueline Thiédot - **m.:** Philippe Sarde - **int.:** Michel Piccoli (il commissario Pelissier), Romy Schneider (Lili Ackermann), François Périer (il commissario di Nanterre), Georges Wilson (il commissario Capo), Bernard Fresson (Abel Maresco), Boby Lapointe, Michel Creton, Robert Favart, Betty Beckers, Dany Jacquet, Henri-Jacques Huet, Dominique Zardi - **p.:** Lira Films, Sonocam/Fida Cinematografia - **o.:** Francia-Italia, 1970 - **di.:** Fida.

Messa per Dracula, Una - v. **Taste the Blood of Dracula**

Mogli degli amanti di mia moglie sono le mie amanti, Le - v. **All the Loving Couples**

Morire d'amore - v. **Mourir d'aimer**

Morte a Venezia - **r.:** Luchino Visconti - **asr.:** Albino Cocco e Paolo Pietrangeli - **s.:** dall'omonimo racconto di Thomas Mann - **sc.:** L. Visconti, Nicola Badalucco - **f.** (Panavision, Technicolor): Pasquale De Santis - **om.:** Mario Cimini, Michele Cristiani - **scg.:** Ferdinando Scarfiotti - **arr.:** Nedo Azzini - **c.:** Piero Tosi - **mo.:** Ruggero Mastroianni - **m.:** Gustav Mahler (dalla III e V Sinfonia), Ludwig Van Beethoven (« Für Elise »), Franz Lehar (valzer « Vedova allegra ») - **int.:** Dirk Bogarde (Gustav von Aschenbach), Bjorn Andresen (Tadzio), Silvana Mangano (la madre di Tadzio), Romolo Valli (il direttore dell'Hotel des Bains), Nora Ricci (governante di Tadzio), Mark Burns (Alfried), Marisa Berenson (la moglie di Gustav), Carole André (Esmeralda), Leslie French (agente di « Cook »),

Sergio Garfagnoli (Jasciu), Ciro Cristofoletti (impiegato dell'Hotel des Bains), Antonio Apicella (girovago), Bruno Boschetti (impiegato alla stazione ferroviaria), Franco Fabrizi (il parrucchiere), Luigi Battaglia (il vecchio della nave), Dominique Darel (una turista inglese), Mirella Pamphili (cliente dell'Hotel), Masha Predit (una turista russa), Marco Tulli (l'uomo che sviene in stazione), Bill Wanders, Sergio Milia, Luigi Pattigalli - p.: Luchino Visconti per Alfa Cinematografica, Roma-Production Editions Cinématographiques Françaises, Paris - **o.:** Italia-Francia, 1970 - **di.:** Dear-arner Bros. - **dr.:** 130'.

Mourir d'aimer - Morire d'amore - r.: André Cayatte - **asr.:** Jacques Bourdon - **s.:** A. Cayatte, Albert Naud - **sc.:** Pierre Dumayet - **f.** (Eastmancolor): Maurice Fellous - **scg.:** Robert Clavel - **mo.:** Boris Lewin - **m.:** Louiguy - **int.:** Annie Girardot (Daniela), Bruno Pradal (Gerardo), Marcelle Ranson, Hélène Dieudomé, François Simon, Monique Mélinand, Florence Blot, Claude Cerval, Nathalie Nell, Nicolas Dumayet, Bernard Jeantet, Edith Lorio, Marianik Révillon, Marie-Hélène Breillat, Jean Marconi, Jean Paul Moulinot, Jean Bouise, Marcel Pérès - **p.:** Franco London Films, Parigi/Cobra Film, Roma - **o.:** Francia-Italia, 1970-71 - **di.:** Jumbo Cinemat. (reg.).

Music Lovers, The (L'altra faccia dell'amore) - **r.:** Ken Russell - **asr.:** Jonathan Benson - **s.:** dal romanzo di Catherine Drinker Bower e Barbara von Meck « Beloved Friend » - **sc.:** Melvyn Bragg - **f.** (Panavision, Eastmancolor stampato in De Luxe Color): Douglas Slocombe - **scg.:** Michael Knight, Natasha Kroll - **arr.:** Ian Whittaker - **c.:** Shirley Russell - **cor.:** Terry Gilbert - **mo.:** Michael Bradsell - **m.:** Piotr Ciajkovski - **int.:** Richard Chamberlain (Piotr Ciajkovski), Glenda Jackson (Antonina Milyukova), Max Adrina (Nicholas Rubjnstein), Christopher Gable (conte Antonio Chiluvsky), Izabella Telezynska (madame von Meck), Kenneth Colley (Modesto Ciajkovsky), Sabina Maydelle (Sascia Ciajkovski), Maureen Pryor (la madre di Antonina), Bruce Robinson (Alexei), Andrew Faulds (Davidov), Ben Aris (il giovane tenente), Joanne Brown (Olga Bredska), Imogen Clair (la signora in bianco), Jon e Dennis Myers (i gemelli von Meck), Xavier Russell (Koyola), James Russell (Bobyek), Victoria Russell (Tatiana), Alex Jawdokimov (Dimitri Shubelov), Clive Cazes (il medico), Graham Armitage (il principe Balukin), Consuela Chapman (la madre di Ciajkovski), Alex Brewer (Ciajkovski giovane), Ernest Bale (il capo dei camerieri), Alexander Russell (il nipotino di madame von Meck) e i ballerini Georgina Parkinson (Odile), Alain Dubreuil (il principe Sigfrido), Peter White (Von Rothbut), Maggie Maxwell (la regina) - **dp.:** Neville C. Thompson - **p.:** Ken Russell e Roy Baird per la Russfilms - **o.:** Gran Bretagna, 1970 - **di.:** Dear-United Artist - **dr.:** 123'.

Noi due - v. **Piece of Dreams**

Novices, Les - Le novizie - r.: Guy Casaril - **asr.:** Marc Picaud - **s., sc.:** G. Casaril - **f.** (Eastmancolor): Claude Lecomte - **om.:** Bernard Sury - **scg.:** Guy Littaye, Michel de Broin - **mo.:** Nicole Gauduchon - **m.:** François de Roubaix - **int.:** Brigitte Bardot (suor Agnese), Annie Girardot (Lisa), Jacques Duby (capo infermiere), Jess Hahn (cliente inglese), Jean Carmet, Jacques Jovanneau, Noël Roquevert, Dominique Zardi, Angelo Bardi, Lucien Barjou, Michel Duplaix, Antonio Passalia, Jean Roguer, Marcel Dus, René Wiard, il cane Rex - **p.:** André Génovès per les Films La Boetie, Parigi/Rizzoli Film, Roma - **o.:** Francia-Italia, 1970 - **di.:** Cineriz. - dr.: 99'.

Banali divagazioni sulle peripezie di una novizia, che abbandona la' tonaca e il convento per una piacevole vacanza a Parigi, dove trova ospitalità e consigli presso una prostituta di buon cuore: dopo una serie di disavventure facilmente prevedibili, finisce per rientrare con l'amica al convento, dove almeno è garantito ad entrambe, e gratuitamente, il vitto e l'alloggio. Stiracchiato e spesso di cattivo gusto, il raccontino mescola sacro e profano senza mai azzeccare la notazione saporita o intelligente. I due personaggi restano al livello di macchiette, prive di spessore e di credibilità. Ed è patetica la volenterosa esibizione di due attrici, un po' troppo in là con gli anni per simili giochetti e per di più assai perplesse sui ruoli che, chissà perché, si sono lasciate indurre a interpretare: un'Annie Girardot inacida e brutta, e una Brigitte Bardot immemore delle glorie di un tempo. (A.B.)

Murphy's War (L'uomo che venne dal Nord) - **r.:** Peter Yates - **r. II unità:** Colin Sherborne - **asr.:** Bert Batt - **s.:** dal romanzo di Max Catto - **sc.:** Stirling Silliphant - **f.** (Panavision, Eastmancolor): Douglas Slocombe - **scg.:** Disley Jones - **mo.:** Frank P. Keller, John Glen - **m.:** John Barry - **m. aggiunta:** Ken Thorpe - **int.:** Peter O'Toole (Murphy), Sian Phillips (dott. Hayden), Philippe Noiret (Louis Brevan), Horst Janson (comandante del sottomarino), John Hallam (ten. Ellis), Ingo Mogendorf (Voght) - **p.:** Michael Deeley

per la Yates-Deeley Prod. - **sv.p.:** Ron Carr - **o.:** Gran Bretagna, 1971 - **di.:** Medusa - **dr.:** 105'.

Un vago esotismo alla Regina d'Africa *trasportato di peso, e con palese difficoltà, in una giungla venezolana alla fine della seconda guerra mondiale, anziché in una giungla africana all'inizio della prima. Un meccanico irlandese scampato al siluramento della sua nave ad opera di un « U-Boot » che ha ferocemente massacrato i superstiti, dopo aver visto i marinai tedeschi scendere a terra e uccidere il pilota dell'aereo di bordo della sua nave, rimette in sesto l'apparecchio malandato e con armi improvvisate e con una febbrile decisione che dà nel maniaco, s'ostina a scovare il sommergibile nazista ed a distruggerlo. Ci riesce, con l'aiuto riluttante di un francese insabbiato e malgrado l'opposizione di una missionaria quacchera americana, e salta in aria insieme al nemico. Il film tira piuttosto al vistoso ed al colorato che all'epico, e insiste su una certa coreografia destinata a germogliare splendidamente in colore e schermo grande (le immense foci dell'Orinoco, gli indigeni straniti, le splendide riprese aere di acrobazie altrettanto splendide) più che su una autentica indagine psicologica dei personaggi. Resta perciò una furba ma generica evoluzione avventurosa, in cui Peter Yates annacqua quelle qualità di ripresa che avevamo apprezzato in* Bullit *e Peter O' Toole (non è « Boogie »...) riconferma che metà del suo talento d'attore è composto di « tic » e di vezzi più che di risvolti autentici d'interprete.* (C.G.F.)

Out-of-Towners, The (Un provinciale a New York) - **r.:** Arthur Hiller - **asr.:** Peter Scoppa, Larry Albucher, Peter Bogart - **s., sc.:** Neil Simon - **f.** (Movielab, stampato in Technicolor Colore della Spes): Andrew Laszlo - **scg.:** Charles Bailey - **mo.:** Fred Chulack - **m.:** Quincy Jones - **int.:** Jack Lemmon (George Kellerman), Sandy Dennis (Gwen Kellerman), Ann Prentiss (I Stewardess), Mary Norman (II Stewardess), Robert Nichols (un passeggero), John Brown (il cameriere), Ron Carey (il conducente di carrozza), Paul Jubara (I hippy), Hash Howard (II hippy), Carlos Montalban (un diplomatico cubano), Phil Burns (l'impiegato di notte), Jack Crowder (Benny), Luis Arroyo (Mugger), Ann Meara (la signora arrabbiata), Jon Korkes, Bob Walden, Anthony Holland, Billy Dee Williams, Milt Kamen, Sandy Baron, Graham Jarvis, Robert King, Dolph Sweet, Richard Libertini, Paul Dooley, Bob Bennett - **p.:** Paul Nathan per Jalem Productions - **o.:** U.S.A., 1969 - **di.:** Cinema International Corporation - **dr.:** 97'.

George Kellerman, accompagnato dalla sottomessa moglie Gwen, va in volo a New York dalla sua provincialissima cittadina dello Iowa: deve avere un colloquio decisivo con i dirigenti di una grande Società che vogliono assumerlo come dirigente. Ha prenotato una camera al Waldorf ed una cena nel più esclusivo ristorante della città. Ma dal primo momento tutto va a catafascio: i Kellermann perdono le valigie all'aereoporto, che finiscono in tutt'altra città, l'aereo gira in tondo a lungo sopra New York senza poter atterrare, poi dirotta su Boston. Stanchi, affamati (in vista della serata lussuosa hanno rifiutato anche il cibo di bordo) trovano all'ultimo momento due posti in piedi su un treno che da Boston li scarica a New York. Al Waldorf non ottengono la camera, perché i termini di prenotazione sono scaduti. Sono costretti a vagare per la città, sono rapinati, inseguiti, passano la notte al Central Park, dove George è creduto un maniaco sessuale... via via ogni loro resistenza si sbriciola, George alla fine ottiene il « job » ma vi rinuncia per poter tornare nel suo tranquillo posticino nell'Iowa, marito e moglie pigliano finalmente un aereo per andare a casa, solo per accorgersi che sono divenuti vittima di un dirottamento e che stanno volando verso Cuba... Questo il meccanismo che trascolora da un inizio gradevolmente esagitato, d'una accettabile colorazione farsesca, ad una progressione così accentuata di contrattempi, sventure, catastrofi e sfortune d'ogni tipo, d'una continuità così automatica e d'una concatenazione così ferrea, da toglier poi ogni pigmento beffardo all'operetta. Che è sostenuta fino al possibile ed oltre, non tanto dalla disponibile regia di Arthur Hiller (Tempo di guerra, tempo d'amore *deve essere stato un piacevole incidente d'una fin troppo malleabile carriera di disciplinato trascrittore) quanto da Jack Lemmon e Sandy Dennis. Che sono, come è prevedibile, bravissimi e s'impegnano fino allo spasimo, ma non possono impedire al fragile macchinismo di sfaldarsi, neppure con tutto il loro ammirevole automatismo di virtuosi.* (C.G.F.)

Pecado de Adan y Eva, El (Il peccato di Adamo e Eva) - **r., s., sc.:** Miguel Zacarias - **f.** (Eastmancolor, Telestampa): Rosalio Solano - **scg.:** Javier Curere - **es.:** Antonio Mum - **mo.:** Gloria Schelman - **m.:** Carlo Savina - **int.:** Jorge Rivero (Adamo), Eva Kandy (Eva) - **p.:** M. Zacarias per Producciones Zacarias S.A. - **o.:** Messico, 1969 - **di.:** Glam Oriental Film (reg.).

People next Door, The (L'uomo della porta accanto) - **r.:** David Greene - **s., sc.:** J.P. Miller - **f.** (Eastmancolor): Gordon Willis - **scg.:** Charles Bailey - **mo.:** Bryan Smedley-Aston -

m.: Don Sebesky - **int.:** Eli Wallach (Arthur Mason), Julie Harris (Gerrie Mason), Deborah Winters (Maxie Mason), Stephen Mc Hattie (Artie Mason), Hal Holbrook (David Hoffman), Cloris Leachman (Tina Hoffman), Don Scardino (Sandy Hoffman), Nehemiah-Persoff, Sandy Alexander - **p.:** Herbert Brodkin e J.P. Miller per Avco Embassy, Broodkin-Miller Production - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** Euro International.

Film sui giovani e sulla droga, così come oggi usa negli Stati Uniti, tutt'altro che trascurabile, seppur nei limiti d'una certa, stravolta convenzione drammatica di moda. In una famiglia borghese, Arthur Mason il padre (vende elettrodomestici, ha un'amante, beve un po' troppo, ama far chiasso con gli amici e pigliar in giro i capelloni e le musiche nuove) e Gerrie, la madre (fumatrice accanita, malaticcia, rassegnata all'infedeltà del marito) scoprono che la figlia sedicenne, Maxie, che essi credevano un'adolescente allegra e senza problemi, è invece una « viaggiatrice » in LSD, conosce ogni altra sorta possibile di droghe e d'amori promiscui, e, in breve, vive una sua seconda vita da adulta « disinibita », per usare un aggettivo del giorno. Il padre crede sia stato Artie, il fratello maggiore di Maxie, capellone e musicista « hippie », ad aver contagiato la sorella e lo scaccia di casa. Il vero colpevole è invece un sorridente, educato, cortocrinito giovanotto, figlio di vicini di casa ed amici, Sandy, universitario brillante e cocco di mamma; che vende cinicamente stupefacenti d'ogni tipo ai suoi coetanei ma si guarda bene dal farne uso. Arthur Mason deve ripescare la figlia drogata nella tana di un drogato, sottoporsi con lei, la moglie ed altre famiglie sciagurate ad una umiliante terapia di gruppo, veder Maxie, sempre più ostile, rinchiusa in un ospedale, in preda ad una febbrile rabbia autodistruttiva. Fino a che sarà proprio Gerrie, che s'era ridotta permanentemente a letto, ad alzarsi in un impeto di rabbia scuotendosi per gridare sul viso della figlia malata e nemica una serie di verità brucianti. Che forse serviranno a riaprire un dialogo ormai spento, a far ritornare Maxie a riva, dalla sua isola diaccia di drogata in rotta col mondo... Il film sfuma su un finale volutamente ambiguo ed aperto ad ogni possibilità, riconfermando i suoi limiti e le sue ambizioni, che son quelle d'una drammaturgia realistica di tipo-paratelevisivo, dove i riferimenti tendono a diventare ritualistici ma sono collocati nel quadro con dosata competenza professionale: l'alcol, la « maggioranza silenziosa » che beve troppo alla sera, il televisore a colori con le immagini sanguinolente del Vietnam, i ragazzi drogati, l'incomprensione dolorosa, aperta o silenziosa, fra padri e figli, eccetera. Si veda quel professore (il padre di Sandy) nella sua scuola distrutta, o l'imbarazzo del ritorno a casa di Artie, col padre che gli offre da bere per stabilire una antica solidarietà maschile, come un tempo usava, e il ragazzo che non sa come reagire a quella cordialità da cucciolo invecchiato, pre-contestativo... Gli interpreti sono impeccabili, non solo quelli noti, ma anche gli altri, secondo la splendida tradizione del cinema americano di ieri e di oggi, a cominciar da Deborah Winters che, esordiente, ha già tutte le astuzie, le pause, le intonazioni, i silenzi e le rabbie di un'attrice esperta. (C.G.F.)

Per grazia ricevuta - **r.:** Nino Manfredi - **asr.:** Sofia Scandurra, Giorgio Scotton - **s.:** N. Manfredi - **trattamento:** Luigi Magni, N. Manfredi - **sc.:** Piero De Bernardi, Leonardo Benvenuti, N. Manfredi - **f.** (Eastmancolor): Armando Nannuzzi - **scg.:** Giorgio Giovannini - **arr., c.:** Danilo Donati - **om.:** Mario Bernardini, Federico Del Zappo - **mo.:** Alberto Gallitti - **m.:** Maurizio, Guido De Angelis - **ca.:** « Per grazia ricevuta », « Me pizzica, me pizzica » di Maurizio-De Angelis-Gorassini-Manfredi, cantate da N. Manfredi - **int.:** Nino Manfredi (Benedetto), Lionel Stander (Oreste), Delia Boccardo (Giovanna), Paola Borboni (madre di Giovanna), Veronique Vendell (la prostituta di paese), Gianni Rizzo (il prete), Mario Scaccia (frate priore), Tano Cimarosa (Zi' Checco), Fausto Tozzi (chirurgo), Mariangela Melato (assistente colonia), Alfredo Bianchini (prete clinica), Gastone Pescucci, Enrico Concutelli, Paolo Armeni, Pino Patti (il prete che distribuisce figurine), Rosita Torosh, Ugo Adinolfi, Antonella Patti, Fiammetta Bonella, Luigi Uzzo - **p.:** Rizzoli Film - **o.:** Italia, 1971 - **di.:** Cineriz.

Per salire più in basso - v. **Great White Hope, The**

Piccolo grande uomo, Il - v. **Little Big Man**

Piece of Dreams (Noi due) - **r.:** Daniel Haller - **s.:** dal romanzo « The Wine and the Music » di William E. Barrett - **sc.:** Roger O. Hirson - **f.** (De Luxe Color stampato in Technicolor): Charles F. Wheeler - **scg.:** Herman A. Blumenthal - **mo.:** William Chulack - **m.:** Michel Legrand - **int.:** Lauren Hutton (Pamela Gibson), Robert Forster (padre Gregory Lind), Pat Garcia (Raimundo Baca), Ivor Francis (padre Paul Schaeffer), Will Geer (il vescovo), Kathy Baca (Estella Rios) - **p.:** Robert F. Blumofe per RFB Enterprises Inc. Product. - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** Dear-United Artists.

Piccolo grande uomo. Il - v. **Little Big Man**

Pippi in Taka-Tuka Land (Pippi Calzelunghe e i pirati di Taka-Tuka) - **r.**: Olle Hellbom - **s., sc.**: Astrid Lindgren - **f.**: (Eastmancolor): Kalle Bergholm - **scg.**: Leif Nilsson - **mo.**: Jan Persson, Jutta Schweden - **m.**: George Riedel - **int.**: Inger Nilsson (Pippi), Maria Persson, Pär Sundberg, Beppe Wolgers, Martin Ljund, Jarl Borssen, Alfred Schieske, Wolfgang Völz, Nikolaus Schilling, Tor Isedal - **p.**: Iduna Film / KB Nordart AB - **o.**: Repubblica Federale Tedesca - Svezia, 1969 - **di.**: regionale - **dr.**: 92'.

Promesse all'alba - v. **Promesse de l'aube**

Promesse de l'aube - Promise at Dawn (Promessa all'alba) - **r.**: Jules Dassin - **asr.**: Jean Michel Lacor - **s.**: dalle memorie di Romain Gary e dalla commedia « First Love » di Samuel Taylor - **sc.**: J. Dassin - **f.** (De Luxe Color): Jean Badal - **scg.**: Alexandre Trauner - **arr.**: Charles Merangel - **mo.**: Robert Lawrence - **c.**: Theoni V. Aldredge - **m.**: Georges Delerue - **int.**: Melina Mercouri (Nina Kacew), Assaf Dayan (Romain Gary a 25 anni), Didier Haudepin (Romain a 15 anni), François Raffoul (Romain a 9 anni), Despo (Aniela), Jean Martin (Igor Igorevitch), Perlo Vita [Jules Dassin] (Ivan Mosjoukine), Fernand Gravey (Jean-Michel Serusier), Jacqueline Porel (madame Mailler), Elspeth March (la signora polacca), Maria Machaco (Natalia Lissenko), René Clermont (Piekielny), Carol Cole (Louison), Marina Nestora (Mariette), Audrey Berindey (Valentine), Muni (Angélique), Jaqueline Duc (madame de Rare), Thérèse Thoreaux (la diva del muto), Julie Dassin - **p.**: Jules Dassin per Nathalie / Avco-Embassy - **o.**: Francia-U.S.A., 1970 - **di.**: Euro-international - **dr.**: 102'.

Promise at Dawn - v. **Promesse de l'aube.**

Provinciale a New York, Un - v. **Out-of-Towners, The**

Ragazza del prete, La - **r.**: Domenico Paolella - **s.**: Giovanni Addessi, Nicola Manzari - **sc.**: Domenico Paolella, N. Manzari, Guido Leoni, Giacomo Furia, G. Addessi - **f.** (Techniscope, Technicolor): Claudio Ragona - **m.**: Otello Colangeli - **m.**: Giampiero Reverberi, Gianfranco Reverberi - **int.**: Nicola Di Bari (Don Michele), Susanna Martinkowa (Erika), Luigi Battaglia, Bruno Biasibetti, Mario Carotenuto, Isabella Biagini, Hélène Chanel, Elio Crovetto, Tony Corti, Umberto D'Orsi, Fiorenzo Fiorentini, Antonella Steni, Rosita Pisano, Toni Ucci, Maria Luisa Sala, Tuccio Musumeci, Giacomo Furia, Gisella Sofio - **p.**: Giovanni Addessi per D.C.7, Mega Film - **o.**: Italia, 1970 - **di.**: Pianta Cinematografica - **dr.**: 101'.

Rio Lobo (Rio Lobo) - **r.**: Howard Hawks - **r. II^a^ unità**: Yakima Canut - **asr.**: Mike Moder - **s.**: Burton Wohl - **f.** (Technicolor): William Clothier - **scg.**: Robert Smith - **arr.**: William Kiernan - **es.**: A.D. Flowers - **mo.**: John Woodcock - **m.**: Jerry Goldsmith - **int.**: John Wayne (Card Mc Nally), Jorge Rivero (Pierre Cordona), Jennifer O' Neill (Shasta), Jack Elam (Philips), Victor French (Ketcham), Chris Mitchum (Tuscarora), Susana Dosamantes (Maria Carmen), Mike Hery (lo sceriffo Hendricks), David Huddleston (il dottor Jones), Bill Williams (lo sceriffo Cronin), Edward Faulkner (il tenente Harris), Sherry Lansing (Amelita), Dean Smith (Bitey), Robert Donner Whitey), Jim Davis (Riley), Peter Jason (il tenente Forsythe), Robert Rotwell, Chuck Courtney, George Plimpton (uomini di Witey) - **p.**: Howard Hawks per Malabar - **pa.**: Paul Helmick - **o.**: U.S.A., 1970 - **di.**: Titanus - **dr.**: 114'.

Sacco e Vanzetti - **r.**: Giuliano Montaldo - **asr.**: Vera Pescarolo Montaldo - **s.**: G. Montaldo, Fabrizio Onofri - **sc.**: F. Onofri, Ottavio Jemma - **f.** (Technicolor): Silvano Ippoliti - **om.**: Enrico Sasso - **scg.**: Aurelio Crugnola - **c.**: Enrico Sabatini - **mo.**: Nino Baragli - **m.**: Ennio Morricone - **ca.**: « La ballata di Sacco e Vanzetti » di Joan Baez, Ennio Morricone, cantata da Joan Baez - **int.**: Gian Maria Volonté (Vanzetti), Riccardo Cucciolla (Sacco), Cyril Cusack (il giudice Katzman), Rosanna Fratello (la moglie di Sacco), Milo O'Shea (l'avvocato Moore), William Prince (l'avvocato Thompson), Claude Mann (il giornalista), Paul Sheriff, Maria Grazia Marescalchi, Marisa Fabbri, Antony Stergar, John Gray, Claudio Sora, Sergio Serafini, Giorgio Dolfin, Giacomo Piperno, Giorgio Paoletti, Franco Odoardi, Raimondo Penne, Carlo Sabatini, Raffaele Triggia, Page Jones, Romano Moschini, Riccardo Ventura, Francesco Conversi, Luciano Palermo - **p.**: Arrigo Colombo e Giorgio Papi per Jolly Film - Unisis, Roma - Theatre Le Rex, Paris - **o.**: Italia-Francia, 1971 - **di.**: Italnoleggio.

Nell'evocare il caso Sacco e Vanzetti, che nell'America degli anni venti costituì un sintomo particolarmente clamoroso delle spinte involutive e reazionarie presenti nella democrazia americana, Montaldo si è giustamente attenuto a una ricostruzione realistica e documentaria, basandosi più sulle testimonianze dell'epoca che sugli artifici romanzeschi. Ne è uscito un film asciutto, serrato, intenso, in cui il ritratto psicologico dei due protagonisti — due emigrati italiani anarchici, ingiustamente accusati di una rapina e subito coinvolti nel clima di intolleranza e di repressione xenofoba alimentato dal ministro della giustizia — è opportunamente equilibrato con la più generale riflessione sullo scontro politico e morale di cui essi furono l'occasione. La denuncia di metodi

e mentalità dominati dalla paura, dalla violenza razzista contro chi è povero, debole e « diverso » risente, soprattutto nella costruzione del personaggio di Vanzetti, di uno schema di interpretazione dei fatti condizionato dalla passionalità ideologica e da una tendenza a semplificazioni propagandistiche. Più persuasivo, perché più intimamente sofferto e maggiormente svincolato dalle ragioni dell'ideologia, è il ruolo assegnato nello sviluppo del tema alla figura di Sacco, il cui dramma si consuma nel silenzio, nella solitudine, nel rifiuto intransigente del compromesso; e ammirevole è l'apporto dato a questo singolare, poetico personaggio da Riccardo Cucciolla, con la misura e la sobrietà di un grande attore. Sacco e Vanzetti *indulge certo alle tonalità celebrative, all'omaggio reso « alla memoria »; non senza concessioni alla retorica del « pamphlet ». Ma l'esperto mestiere del regista e il suo indubbio impegno civile e morale ne fanno uno degli esempi più riusciti di quel cinema politico di denuncia che in Italia aveva trovato finora i suoi esponenti più autorevoli soprattutto in Rosi e in Petri.* (A.B.)

Scene di caccia in Bassa Baviera - v. **Jagdszenen aus Niederbayern**

Scipione detto anche l'Africano - **r.:** Luigi Magni - **s., sc.:** Luigi Magni - **f.** (Eastmancolor, colore della Spes): Arturo Zavattini - **scg., c.:** Lucia Mirisola - **mo.:** Amedeo Salfa - **superv. mo.:** Ruggero Mastroianni - **m.:** Severino Gazzelloni - **int.:** Marcello Mastroianni (Scipione l'Africano), Vittorio Gassman (Catone), Ruggero Mastroianni (Scipione l'Asiatico), Silvana Mangano (Emilia), Turi Ferro (Giove Capitolino), Woody Strode (Massinissa), Fosco Giachetti (senatore), Ben Ekland (Sempronio Gracco), Enzo Fiermonte (Quinto), Philippe Hersent (Console Marcello), Christian Alegny, Adolfo Lastretti, Gianni Solaro - **p.:** Ultra Film, Roma / F.I.C., Paris / Cinema Filmgesellschaft, München - **o.:** Italia-Francia-Repubblica Federale Tedesca, 1970 - **di.:** Interfilm - **dr.:** 105'.

Segreti delle amanti svedesi, I - **r.:** Norbert Terry - **s., sc.:** Terry - **f.** (Eastmancolor): Werner Kunz - **om.:** Walter Suter - **mo.:** Edith Morath - **m.:** Adlof De Wulfe - **int.:** Vincent Gauthier, Barbro (o Barbara) Hedstrom, Julie Jordan, Ulla Britt Dahlberg, Maria Frost, Harriet Eieres, Inge Sundh, Renée St. Cyr, Noël Roquevert, Lous Navarre, Bruno Kaspar, Lillemor Planck - **p.:** Werner Kunz Film Prod. - **o.:** Svizzera, 1970 - **di.:** Gala (reg.).

Sergente Flep, indiano ribelle - v. **Flap**

Signora dell'auto con gli occhiali e un fucile, La - v. **Dame dans l'auto avec les lunettes et un fusil**

Spaccone chiamato Hark, Uno - **Last Bullet, The**

Supertestimone, La - **r.:** Franco Giraldi - **s.:** Luisa Montagnana, Tonino Guerra, Ruggero Maccari, da un'idea di Luisa Montagnana - **sc.:** T. Guerra, R. Maccari - **f.** (Technicolor): Carlo Di Palma - **scg., c.:** Gianni Polidori - **mo.:** Ruggero Mastroianni - **m.:** Luis Enriquez Bacalov - **int.:** Monica Vitti (Isolina Pantò), Ugo Tognazzi (Marino Bottecchia), Orazio Orlando (« Charlot » capo secondino), Veronie Vendell (la fotografa), Franco Balducci (detenuto), Nerina Montagnani (madre di un detenuto) - **p.:** Pio Angeletti e Adriano De Micheli per Dean Film - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** Titanus.

Tarzan's Deadly Silence (La vendetta di Tarzan) - **r.:** Robert L. Friend, Lawrence Dobkin - **s., sc.:** Lee Erwin, Jack H. Robinson, John Considine, Tim Considine - **f.** (Technicolor): Gabriel Torres - mo.: Edward M. Abramus - m.: Walter Greene - **int.:** Ron Ely (Tarzan), Jock Mohoney (l'ex colonnello), Woody Strode (Marshak) Manuel Padilla jr. (il colono), Gregorio Acosta, Rudolph Charles - **p.:** Banner Production per National General Pictures Corporation - **o.:** U.S.A. 1966 - **di.:** Titanus - **dr.** 88'.

Taste the Blood of Dracula (Una messa per Dracula) - **r.:** Peter Sasdy - **asr.:** Derek Witerhurst - **s., sc.:** John Elder, sulla base del personaggio creato da Bram Stoker - **f.** (Technicolor): Arthur Grant - **scg.:** Scott Mac Gregor - **mo.:** Chris Barnes - **m.:** James Beernard - **int.:** Christopher Lee (Dracula), Geoffrey, Keen (William Hargood), Gwen Watford (Martha Hargood), Linda Hayden (Alice Hargood), Peter Sallis (Samuel Paxton), Isla Blair (Lucy Paxton), John Carson (Jonathan Secker), Martin Jarvis (Jeremy Secker), Ralph Bates (Lord Courtley), Roy Kinnear (Weller), Michael Ripper (Cobb), Russell Hunter (Felix), Shirley Jaffe (cameriera di Hargood), Lai Ling (la ragazza cinese), Maddy Smith (Dolly), Reginald Barrat (vicario), Keith Marsh, Peter May - **p.:** Aida Young per Hammer - **o.:** Gran Bretagna, 1969 - **di.:** Dear-Warner Bros. - **dr.:** 95'.

10 Rillington Place (L'assassino di Rillington Place n. 10) - **r.:** Richard Fleischer - **asr.:** Anthony Waye - **s.:** dal libro di Ludovic Kennedy - **sc.:** Clive Exton - **f.** (Eastmancolor): Denys Coop - **scg.:** Maurice Carter - **mo.:** Ernest Walter - **arr.:** Andrew Campbell - **m.:** John Dankworth - **int.:** Richard Attenborough (John Reginald Christie), Judy Geeson (Beryl Evans), John Hurt (Timoty John Evans), Pat Heywood (la signora Christie),

Isabel Black (Alice), Phyllis MacMahon (Muriel Eady), Geoffrey Charter (Christmas Humphries), Robert Hardy (Morris), Andre Morell (il giudice), Bernard Lee (il capo ispettore « J »), Robert Keegan (l'ispettore « K »), David Jackson (il poliziotto « C »), Godfrey Jackman (il sergente « I »), Ray Barron (Willis), Douglas Blackwell (Jones), Norma Shebbeare (la donna nel caffè), Margaret Boyd (la vecchia signora), Uel Deane (il tenore irlandese), Edward Evans, Jack Carr, Edward Cast, George Lee, Tony Thawnton, Sam Kydd (Roberts), Gabrielle Daye (la signora Lynch), Jimmy Gardner (Lynch), Rudolph Warker, Tommy Ansah, Fred Hugh, Art Gross, Howard Lang - **p.:** Martin Ronsohoff e Leslie Linder per Filmwas, Columbia - **pa.:** Basil Appleby - **o.:** Gran Bretagna, 1970 - **di.:** Columbia-Ceiad - **dr.** 111'.

Turbamenti di una principiante, I - v. **Initiation, L'**

Uomo che venne dal Nord, L' - v. **Murphy's War**

Uomo chiamato Apocalisse Joe, Un - **r.:** Leopoldo Savona - **asr.:** Roberto Giandalia - **s.:** Eduardo M. Brochero - **sc.:** Leopoldo Savona - **f.** (scope, Telecolor): Julio Ortas - **f. II^a^ unità:** Franco Villa - **om.:** Sergio Martinelli, Claudio Morabito - **scg.:** José Luis Galicia - **c.:** Giovanna Deodato - **mo.:** Amedeo Giomini - **m.:** Bruno Nicolai - **int.:** Anthony Steffen [Antonio De Teffé] (Joe Clifford), Eduardo Fajardo (Berge), Mary Paz Pondal (Rita), Fernando Cerulli, Virginia Garcia, Stelio Candelli, Silvano Spadaccino, Veronica Karozec Giulio Baraghini, Bruno Orié, Renato Lupi, Flora Carosello, Miguel S. Del Castillo, Angelo Susani - **p.:** Italian International Film e Transeuropa, Roma / Copercines, Madrid - **o.:** Italia-Spagna, 1970 - **di.:** Italian International Film (reg.).

Uomo della porta accanto, L' - v. **People Next Door, The**

Uomo oggi, Un - v. W.U.S.A.

Uomo senza scampo, Un - v. **I Walk the Line**

Vecchia signora indegna, La - v. **Vieille dame indigne, La**

Vendetta di Tarzan, La - v. **Tarzan's Deadly Silence**

Vent de l'est - **Vento dell'est** - **r.:** Jean-Luc Godard - di.: D.A.E.
V. giudizio di Giacomo Gambetti e dati in « Bianco e Nero », 1970, nn. 5/6, p. 105 (Festival di Cannes).

Veruschka, poesia di una donna - **r.:** Franco Rubartelli - **s.:** Franco Rubartelli, Vera von Lehndorf [Veruschka] - **sc.:** Giampaolo Bona - **f.** (Technicolor): Franco Di Giacomo - **mo.:** Franco Arcalli - **m.:** Skin Alley, Christie, Augusto Martelli - **int.:** Vera von Lehndorf detta Veruschka (Veruschka), Luigi Pistilli (Luigi, il manager), Gianni De Luigi, Maria Cumani Quasimodo, Silvana Venturelli, Franco Rubartelli - **p.:** Ibis Produzione - **o.:** Italia, 1971 - **di.:** Titanus.

Vieille dame indigne, La (La vecchia signora indegna) - **r.:** René Allio - **di.:** D.A.E.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1965, nn. 10/12, p. 28 (Festival di Venezia - film fuori concorso).

Volpe dalla coda di velluto, La - **r.:** José Maria Forqué - **s., sc.:** Rafael Azcona, Mario Di Nardo, Francesco Campitelli, J.M. Forqué - **d.:** Guido Leoni - **f.** (Eastmancolor): Giovanni Bergamini - **scg.:** Giorgio Marzelli - **m.:** Piero Piccioni - **int.:** Jean Sorel, Maurizio Bonuglia, Rossana Gianni, Tony Kendall, Analia Gadé - **p.:** Arvo Film, Roma / Orfeo Producciones Cinematograficas, Madrid - **o.:** Italia-Spagna, 1971 - **di.:** Italcid (reg.).

Wild Country, The (Wyoming, terra selvaggia) - **r.:** Robert Totten - **r. II^a^ unità:** Arthur J. Vitarelli - **asr.:** Paul Nichols - **s.:** dal libro « Little Britches » di Ralph Moody - **sc.:** Calvin Clements jr., Paul Savage - **f.** (Technicolor): Frank Philips - **scg.:** Robert Clatworthy, John B. Mansbridge - **arr.:** Emile Kuri, Hal Gausman - **es.:** Robert A. Mattey - **mo.:** Robert Stafford - **m.:** Robert F. Brunner - **int.:** Steve Forrest (Jim Tanner), Vera Miles (Kate Tanner), Jack Elam (Thompson), Ronny Howard (Virgil Tanner), Frank de Kova (« Due Cani »), Morgan Woodward (Ab Cross), Clint Howard (Andrew Tanner), Dub Taylor (Phil), Woodrow Chambliss (Dakota), Karl Swenson (Jensen), Mills Watson, Rance Howard, Ben Miller, Lawrence Mann - **p.:** Ron Miller per Walt Disney Prod. - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** C.I.C. - **dr.:** 100'.

W.U.S.A. (Un uomo oggi) - **r.:** Stuart Rosenberg - **s.:** dal romanzo « A Hall of Mirrors » di Robert Stone - **sc.:** Robert Stone - **f.** (Panavision, Technicolor): Richard Moore - **scg.** Philip Jefferies - **mo.:** Robert Wyman - **m.:** Lalo Schifrin - **int.:** Paul Newman (Rheinhardt), Joanne Woodward (Geraldine), Cloris Leachman (Philomene), Dob Gordon (Bogdanovich),

Michael Anderson jr. (Marvin), Leigh French (una ragazza), Moses Gunn (Clotho), Bruce Cabot (King Wolyoe) - **p.:** Paul Newman e John Foreman per la Rosenbergh-Newman-Foreman Production - Paramount - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** C.I.C. - **dr.:** 115'.

Dopo Nick, mano fredda, *il film dell'esordio, e* Dài, muoviti, *Stuart Rosenberg dirige questo film interpretato e prodotto da Paul Newman in una certa atmosfera « kennediana », se così si può dire: denuncia dell'isterismo nazionalista, razzista, guerrafondaio della parte peggiore dell'America. Non a caso la storia si svolge a New Orleans, in cui si incontrano Rheinhardt e Geraldine, soli e poveri. Lui ha trovato impiego come annunciatore in una stazione radio locale la cui sigla è WUSA (è anche il titolo originale del film, e se lo si legge in un certo modo può significare W U.S.A., viva gli Stati Uniti), e la frase di lancio « The Voice of the American's America », la voce dell'America degli americani, e naturalmente bisogna intendere « America » e « americani » in maniera* esatta. *Rheinhardt non ha tuttavia problemi ideologici, ma solo quelli della sopravvivenza; lui e Geraldine convivono, aiutandosi e sentendo simpatia l'uno per l'altro. Essi conoscono Morgan, il quale lavora per una organizzazione benefica che indaga sulle condizioni di vita delle famiglie negre (per lo più miserrime) della città; Morgan è assai contrario alla politica reazionaria di radio WUSA, discute e litiga con Rheinardt, ma poi si accorge che la stessa organizzaizone per cui lavora ha falsi scopi ed è manovrata da radio WUSA, e poco dopo viene maltrattato da due individui i quali gli intimano di lasciare la città. In uno stadio si svolge, fra canti, bande, sfilate, una manifestazione di propaganda della WUSA, mentre all'esterno giovani antirazzisti stanno organizzando una contro-manifestazione. Morgan, dalle impalcature, spara contro il capo della WUSA ma sbaglia e uccide un collaboratore secondario. Panico fra i presenti, scompiglio fra le manifestazioni dentro e fuori lo stadio, interventi durissimi della polizia. Geraldine si aggira disorientata tra la folla, alcuni giovani le chiedono di custodire un involucro, la polizia ferma Geraldine, che viene accusata di usare droga. In un momento di disperazione, in cella, Geraldine si impicca. Un'amica corre ad avvertire Rheinhardt, il quale si sente colpevole della morte di lei, sia perché ha lavorato per WUSA sia perché l'ha lasciata sola in quei momenti terribili; lascia New Orleans, e probabilmente l'indifferenza ha lasciato in lui il posto alla consapevolezza. Frasi come « noi siamo nel giusto, l'America è sana », urlata durante il pestaggio finale, oppure « gettate le bombe al napalm sui musi gialli »; « quando si marcia con la banda in testa, non si sa mai dove si va a finire »; « ogni ora c'è un notiziario, e le notizie sono sempre brutte »; « dove ti sfregiarono? », chiede Rheinardt a Geraldine: « nel Texas, dissi la prima cosa che mi venne in mente » « non conviene mai farlo, nel Texas », ribatte lui; frasi come queste sono sintomatiche della linea del film, civile, serio, inequivocabile nelle sue tesi, anche se un poco a chiave, simbolistico, indiretto. Certe notazioni, certi personaggi, anche secondari (ad esempio quello di Kings Walwey, interpretato da Bruce Cabot, riguardo al quale non è difficile pensare a John Wayne) sono assai accurati. Non mancano tuttavia delle smagliature, anche narrative. L'edizione italiana, quella che noi abbiamo visto, dura esattamente un'ora e tre quarti: è integrale?* (G.G.)

Wyoming, terra selvaggia - v. **Wild Country, The.**

Zeppelin (Zeppelin) - **r.:** Etienne Périer - **asr.:** Kip Gowans - **s.:** Owen Crump - **sc.:** Arthur Rowe, Donald Churchill - **f.** (Panavision, Technicolor): Alan Hume - **efs.:** Wally Veevers - **scg.:** Fernando Carrere, Bert Davey - **arr.:** Arthur Taksen - **es.:** Cliff Richardson - **mo.:** John Shirley - **m.:** Roy Budd - **int.:** Michael York (Geoffrey Richter-Douglas), Elke Sommer (Erika Altschul), Peter Carsten (il maggiore Tauntler), Marius Goring (il professor Altschul), Anton Orffing (il colonnell Hirsch), Andrew Keir (Von Gorian), Rupert Davies (il capitano Whitney), Alexandra Stewart (Stephanie), William Marlowe (Anderson), Richard Hundall (Blinker Hall), Michael Robbins (un sergente) George Mikell (un ufficiale tedesco), Clive Morton (Lord Delford), Gary Waldhorn (Harlich), Alan Rothwell (Brandner), John Gill (Meier), Ben Howard (Jamie Fergusson), Arnold Diamond (il maggiore Proudfoot), Bryan Coleman (il colonnello Whippen), Ronald Adam (il Primo Ministro), Frazer Hines (l'operatore radiofonico), Ruth Kettlewell (la signora Parker), Rav Lonnen (il sergente Grant) - **p.:** Owen Crump per Getty and Fromkess Picture Corporation - **o.:** Gran Bretagna, 1971 - **di.:** Dear Int. - Warner Bros. - **dr.:** 97'.

Riedizioni

Diabolici, I - v. **Diaboliques, Les**

Diaboliques, Les (Les diaboliques) - **r.:** Henri G. Clouzot - **dl.:** regionale.
V. giudizio di Ernesto G. Laura ed altri dati in « Bianco e Nero », 1956, nn. 11/12, p. 104.

Dumbo (Dumbo, l'elefante volante) - **r.:** E. Nordli, K.O' Connor, Ch. Payzant, D. Da Gradi, J. Humbley, D. Kelsey, H. Ryamn, T. Stapp, A. Zinnen - **di.:** Cinema International Corporation.

V. dati in « Bianco e Nero », 1967, nn. 7/9, p. 71 (Filmografia ragionata di Walt Disney).

It's a Mad, Mad, Mad, Mad World (Questo pazzo, pazzo, pazzo, pazzo mondo) - **r.: Stanley** Kramer - **di.:** Dear United Artists.

V. giudizio di Ernesto G. Laura ed altri dati in « Bianco e Nero », 1964, n. 10, pp. 72-73.

Questo pazzo, pazzo, pazzo, pazzo mondo - v. **It's a Mad, Mad, Mad, Mad World**

Robin Hood e i pirati - v. **Robin Hood, il ribelle di Sherwood**

Robin Hood, il ribelle di Sherwood (già **Robin Hood e i pirati**) - **r.:** Giorgio Simonelli - **di.:** regionale.

V. dati in « Bianco e Nero », 1961, nn. 7/8, p. 195.

Le schede dei film usciti a Roma sono di Aldo Bernardini, Guido Cincotti, Claudio G. Fava, Giacomo Gambetti. Dati filmografici a cura di Roberto Chiti.

Abbreviazioni

r. (regia), **cr.** (coregia), **ar.** (aiutoregia), **asr.** (assistenza alla regia), **sv.** (supervisione), **cs.** (consulenza), **s.** (soggetto), **ad.** (adattamento), **sc.** (sceneggiatura), **d.** (dialoghi), **comm.** (commento), **dt.** (direzione tecnica), **da.** (direzione artistica), **f.** (fotografia), **om.** (operatore alla macchina), **asf.** (assistenza alla fotografia), **l.** (luci), **efs.** (effetti fotografici speciali), **ess.** (effetti sonori speciali), **es.** (effetti speciali), **an.** (animazione), **scg.** (scenografia), **arr.** (arredamento), **arch.** (architetto), **amb.** (ambientazione), **escgs.** (effetti scenografici speciali), **c.** (costumi), **cor.** (coreografia), **t.** (trucco), **pr.** (parrucchiere), **mo.** (montaggio), **asmo.** (assistenza al montaggio), **m.** (musica), **dm.** (direzione musicale), **ca.** (canzoni), **arrang.** (arrangiamento), **mx.** (missaggio), **so.** (sonorizzazione), **fo.** (fonico), **sin.** (sincronizzazione), **dg.** (doppiaggio), **rum.** (rumorista), **tdt.** (titoli di testa), **sde.** (segretaria di edizione), **ce.** (capo elettricista), **cmc.** (capo macchinista), **int.** (interpretazione), **dp.** (direzione di produzione), **asp.** (assistenza di produzione), **sdp.** (segretaria di produzione), **org.** (organizzatore), **pe.** (produzione esecutiva), **p.** (produzione), **pa.** (produzione associata), **cop.** (coproduzione), **cp.** (casa produttrice), **cpa.** (casa produttrice associata), **d.** (distribuzione nel paese d'origine), **o.** (origine), **di.** (distribuzione italiana), **lg.** (lunghezza), **dr.** (durata), **lm.** (lungometraggio), **mm.** (mediometraggio), **cm.** (cortometraggio), **reg.** (regionale).

LA LETTERATURA DEL CINEMA

Tra le difficoltà che lo studioso di cose cinematografiche deve quotidianamente affrontare e rendono faticoso il suo lavoro, oltre alla scarsa accessibilità dei film — solo in minima parte oggi ovviata dal più snello funzionamento delle cineteche — è anche da annovare l'altrettanto scarsa accessibilità di gran parte della letteratura cinematografica, specie delle origini. La riflessione sul cinema come fenomeno tecnico, spettacolare, industriale, culturale, artistico, sociale, è cominciata prima di quanto comunemente si creda; ma i primi frutti di tale speculazione sono spesso rimasti ignorati per decenni, o mal noti, o rimbalzati da uno ad altro degli studiosi successivi spesso sulla fede di « sentito dire », di citazioni parziali se non infedeli, e liquidati con frettolosi e non documentati giudizi. La limitatezza dele tirature, la scarsa importanza attribuita a suo tempo a certe trattazioni teoriche o storiche, la rarefazione delle copie, il tardivo formarsi di biblioteche specializzate e le loro eccentrica dislocazione (talvolta presso gelosissimi privati) e la mancanza di collegamenti e scambi tra loro, la diffusa (e, almeno in Italia, addirittura programmatica) indifferenza delle biblioteche pubbliche verso la materia cinematografica, hanno reso e rendono piuttosto ardua la possibilità di una comoda lettura, di un'adeguata riflessione, spesso anche di una semplice consultazione. In realtà le varie bibliografie sul cinema — tutte incomplete e spesso poco sistematiche nella classificazione (in più casi determinata dalla semplice suggestione di titoli incongrui rispetto ai contenuti) — non fanno che porre in evidenza questa circostanza: che la maggior parte dei libri sul cinema pubblicati anteriormente a una certa epoca (generalmente prima del 1930: ma anche per gli anni successivi, e fino al secondo dopoguerra, la situazione non è molto più rosea) sono praticamente inaccessibili alla maggior parte degli studiosi, e solo in casi rarissimi han dato luogo a ristampe o riedizioni.

Oggi esistono gli stumenti tecnici per riparare, almeno in parte, a questa situazione abbastanza disastrosa: le moderne tecniche della riproduzione fototipica consentono la riesumazione e la diffusione di opere esaurite, a costi che potrebbero essere minori di quelli relativi a una ristampa tipografica. E da più parti in effetti ci si comincia a muovere in questa direzione, anche se in modo inorganico e discontinuo. Né mancano le difficoltà; che sono di ordine giuridico — non sempre è facile individuare i titolari dei diritti —, tecnico-funzionale — impossibile sottoporre i testi a eventuali aggiornamenti o corredarli di apparato critico —, economico — improbabile diffusione a largo raggio e conseguente sostenutezza dei prezzi — organizzativo — difficilmente gli editori si lasciano indurre a simili imprese, che meglio si addicono, pertanto, a fondazioni o istituti culturali cui però fan sovente difetto le disponibilità finanziarie — e così via.

A un'iniziativa di questo tipo si è comunque dedicata, massicciamente, l'editrice americana Arno Press, che è un'emanazione del maggior quotidiano degli Stati Uniti, il « New York Times ». L'Arno Press ha lanciato l'anno scorso un « Cinema Program » che comprende appunto un « repêchage » di numerose pubblicazioni — non solo libri, ma anche periodici — da tempo introvabili, e la loro ripresentazione in forma anastatica. Tra le prime « riesumazioni » curate dalla Arno abbiamo già segnalato (v. « Bianco e Nero », 1970, fasc. 11/12, p. 156) quell'« Experimental Cinema » che nei suoi cinque fascicoli usciti fra il 1930 e il '34 si qualificò come esempio raro, per l'epoca, di critica militante e contribuì tra l'altro alla

diffusione in America delle teorizzazioni di Ejzenštejn e di Pudovkin sul montaggio; altre ne andremo registrando di volta in volta, già attuate o in corso di attuazione. Ma una particolare segnalazione merita quella che per il momento appare la più consistente fra le iniziative del « Cinema Program » dell'editrice newyorkese: la collana « The Literature of Cinema », affidata alla direzione di Martin S. Dworkin, studioso di cose cinematografiche e ricercatore presso la Columbia University. In questa collana sono apparsi nel 1970, in unica sortita, ben 48 volumi di ristampe anastatiche, che coprono un'area abbastanza vasta di argomenti cinematografici nei loro aspetti più varii: opere dei pionieri — autentici incunaboli della pubblicistica cinematografica —, prime trattazioni estetiche, manuali di divulgazione tecnica, saggi critici, biografie, memorie, trattati di sociologia e di psicologia, ecc. I volumi sono presentati in uniforme, ed elegante, veste editoriale con legatura in tela color ciclamino; sono quasi tutti, come gli originali, in ottavo, con qualche sconfinamento nel quarto; perfette appaiono le riproduzioni, ottime anche nelle illustrazioni (che però talvolta perdono, ovviamente, la loro suggestiva tinteggiatura in seppia). Si tratta di un'impresa che può senza esagerazioni esser definita monumentale, che contribuisce a una rinnovata circolazione, e stimola a una rilettura, di molte opere che ebbero un'importanza oggi induscutibile, anche se, a suo tempo, talvolta misconosciuta. Nelle « schede » diamo i riferimenti bibliografici dei 48 volumi, classificandoli come di consueto secondo la catalogazione in atto presso la biblioteca del C.S.C. Qui intendiamo dare una succinta valutazione complessiva della collana, della quale, additati gl'indiscutibili pregi, non vanno taciuti i più vistosi difetti.

Che indicheremmo soprattutto in una scarsa organicità e nella mancanza di un riconoscibile criterio di scelta dei testi, alcuni dei quali sembrano inseriti abbastanza casualmente e senza vera ragione, trattandosi di edizioni relativamente recenti e non irreperibili sul mercato, o di non fondamentale importanza. Tale il caso, per esempio, dell'antologia divulgativa « Footnotes to Film » curata dal Davy nel 1938, o dell'edizione americana della « Storia » di Bardèche e Brasillach, o ancora del superato studio del Noble su « The Negro in Film », o di alcuni degli 11 volumi del Payne Fund dedicati a inchieste sociologiche o pedagogiche, oggi interessanti soprattutto per la metodologia seguita a suo tempo (negli anni fra il 1933 e il '37) ma di cui poteva bastare qualche assaggio esemplificativo in luogo della integrale riproduzione. Per contro, rilevante interesse presentano alcune rarità bibliografiche come il volume del Dickson sul Kinetograph e altre apparecchiature brevettate da Edison, o il manualetto tecnico dello Hepworth (di cui si riproduce la seconda edizione, aggiornata del 1900). o la serie completa dei fascicoli di « L'art cinématographique » riuniti in un volume che è l'unico apporto di una lingua non inglese all'intera collana. Questa, della preponderanza assoluta dei testi inglesi e americani, è uno dei limiti — anche se comprensibile, data la destinazione — della collana, alla quale infine si può far l'appunto del costo eccessivo: 510 dollari, con una media di oltre dieci dollari per volume.

« The Literature of Cinema » non si esaurisce con questa prima serie: una seconda viene annunciata già per il 1971, e pare che altre ancora seguiranno. E' dunque da augurarsi che nel disegno generale dell'opera taluni difetti siano per essere eliminati, in un maggior equilibrio e una più significativa selezione delle opere. La bibliografia cinematografica offre un campo vastissimo nel quale mietere con oculato criterio; numerosi sono i testi che meritano di essere riscoperti e portati a una nuova valutazione degli studiosi. L'iniziativa della Arno Press ha comunque, già in questa prima fase, acquisito un merito indiscutibile, del quale è doveroso darle pienamente atto. (G.C.)

Schede

In questa rubrica i libri sono distinti in 10 gruppi, corrispondenti alle 10 sottosezioni della Sezione I^a (Cinema) esistente presso la biblioteca del Centro Sperimentale di Cinematografia.
I libri di cui si parla in questo numero appartengono tutti alla collana « The Literature of Cinema », edita da Arno Press/ The New York Times, New York, 1970.
I prezzi indicati sono quelli dell'attuale edizione fototipica.

0 - Opere generali; critica e storia; monografie, biografie critiche

« L'Art cinématographique » Nos. 1-8, Paris, Librairie Félix Alkan, 1926-1931, pp. 107+105+153+119+145+141+137+154, in 8°, ill. - $ 35.000.

Non era facile, da tempo, reperire una serie completa di questa preziosa pubblicazione, che nell'arco di tempo tra il 1926 e il '31 segnò un momento considerevole nella evoluzione degli studi estetici e storici sul film. « L'Art cinématographique » non fu una rivista vera e propria ma piuttosto una rassegna antologica o meglio ancora una raccolta di monografie. I suoi otto volumi, apparsi a irregolari intervalli di tempo, andarono toccando un po' tutte le zone dell'esperienza cinematografica, dalla storia alla tecnica, dalla sociologia ai rapporti con le altre arti e, soprattutto, l'estetica e la poetica. Prestigiose le collaborazioni, sempre originali gli apporti, alcuni dei quali presto diventati dei « classici ». Fra i contributi più famosi è il caso di ricordare, nel I vol., « Le fantastique » di P. Mac-Orlan, e « L'émotion humaine » di Ch. Dullin; nel II, « Les esthétiques, les entraves, la cinémagraphie integrale » di G. Dulac e « Le temps de l'image est venu » di A. Gance; nel III, « Poésie du cinéma » di A. Maurois; nel IV, « Le Cinématographe et l'Espace » di M. L'Herbier e « Cinéma: expression sociale » di L. Moussinac; il V vol., tutto dedicato a « Hollywood au ralenti » di C. Meunier-Surcouf; il VI, contenente quattro saggi su « Décor, Costume, Maquillage, Technique »; nel VII il saggio su « Le cinéma italien » di E. Ghione; nell'VIII, quello di G. Altman su « Le cinéma russe ».

MAURICE BARDÈCHE, ROBERT BRASILLACH, « The History of Motion Pictures » (edited by Iris Barry), New York, W.W. Norton & Co., 1938, pp. 140, in 8°, ill. - $ 14,00.

Apparsa in Francia nel 1935, la Storia dei due letterati fascisti ebbe una fortuna del tutto sproporzionata ai suoi meriti reali, che oggi appaiono pressoché nulli anche per ciò che attiene alla mera informazione e raccolta di dati. L'edizione americana, curata da Iris Barry direttrice del Museum of Modern Art, si studiò di correggere, nelle note, almeno i più marchiani errori di fatto, e di attenuare, in modica misura, la faziosità dell'impostazione ideologica là dove essa appariva troppo sfacciatamente provocatoria.

HUNTLY CARTER, « The New Theatre and Cinema of Soviet Russia », London, Chapman & Dodd, 1924, pp. 278, in 8°, ill. - $10,00.

HUNTLY CARTER, « The New Spirit in the Russian Theatre, 1917-1928. And a Sketch of the Russian Kinema and Radio 1919-1928. Showing the New Communal Relationship between the Three », London, Brentano, 1929, pp. 348, in 8°, ill. - $12,00.

Gli studi del Carter furono i primi contributi di qualche importanza alla conoscenza del teatro e del cinema della Russia postrivoluzionaria, con un tentativo d'inquadramento nell'ambiente sociale che li produceva, teso a una rottura radicale con la cultura del passato e tuttavia non privo di tenaci agganci con la tradizione. Lo spazio riservato al cinema è però modesto: nel primo volume, dopo ampi capitoli sul teatro sovietico — distinto in Sinistra (Meier'chold, il Proletcult), Centro (Lunacharsky, lo Habima, il Kammerny) e Destra (Stanislawski, il post-NEP) — si fa una sommaria distinzione fra Gos-Kino, Prolet-Kino, cinema della rivoluzione e cinema borghese o commerciale. Nel secondo libro — apparso un anno dopo il noto studio del Moussinac — il cinema viene considerato — come la radio — strumento « ausiliario » del teatro. Tuttavia se ne esaminano le strutture e approfondiscono gli orientamenti, arrivando a profetizzare che il cinema sovietico — fiorente mentre quello occidentale va verso la bancarotta, che l'avvento del sonoro può solo ritardare — è destinato a dominare i mercati mondiali.

HUNTLY CARTER, « The New Spirit in the Cinema. An Analysis and Interpretation of

the Parallel Paths of the Cinema, wich have led to the present Revolutionary Crisis forming a Study of the Cinema as an Instrument of Sociological Humanism », London, Harold Shaylor, 1930, pp. 403, in 8°, ill - $ 14,00.

Come nei due precedenti volumi l'A. tenta di approfondire lo studio del fenomeno cinematografico come espressione e strumento di un determinato contesto politico-culturale. In questo terzo saggio — pubblicato dopo la rivoluzione del sonoro — vengono particolarmente accentuate le implicazioni sociologiche che da un esame comparativo di alcune cinematografie europee — condotto sulla base di conoscenze dirette — vegono offerte all'attenzione dello studioso riguardo al comportamento del pubblico e ai suoi gusti. Particolarmente perspicua e documentata l'analisi del mondo di Hollywood, visto come una « dream factory » fornitrice di prodotti di pura evasione, e al tempo stesso macchina economico-finanziaria saldamente manovrata dalle banche di Wall Street.

WILLIAM K. DICKSON, ANTONIA DICKSON, « History of the Kinetograph, Kinetoscope and Kinetophonograph », New York, Albert Burm Co., 1895, pp. 52, in 8°, ill. - $ 4,00.

E' il primo dei tre libri scritti dal collaboratore di Edison, e quello che offre l'apporto più ragguardevole a una documentazione sul controverso periodo delle origini e della nascita del cinema. Degli esperimenti e ricerche di Edison, Dickson fu non solo partecipe ma in più casi ispiratore o, a suo dire, vero ed unico realizzatore. La attendibilità della ricostruzione storica del Dickson — per quel che attiene alle attribuzioni — è in qualche parte contestabile (anche se ha l'avallo di una lettera prefatoria dello stesso Edison), ma le notizie ch'egli fornisce sulle sperimentazioni tecnico-scientifiche compiute nei laboratori di Edison e sulle realizzazioni pratiche effettuate nella mitica « Black Maria » sono preziose. La presenza di questo libretto, autentica rarità bibliografica, nella collana della Arno era pertanto doverosa.

BENJAMIN B. HAMPTON, « A History of the Movies », New York, Covici & Friede, 1931, pp. 436, in 8°, ill. - $ 20,00.

Una massiccia, ricchissima storia dell'industria cinematografica americana dalle origini fino alla nascita del sonoro. Il cinema come prodotto industriale e come fatto eminentemente spettacolare. Pressoché esclusa qualsiasi considerazione di natura estetica. La guerra dei brevetti, la nascita del divismo, la formazione delle grandi concentrazioni industriali: il lavoro dello Hampton fu per molto tempo la base di molte opere successive dello stesso tipo.

HENRY V. HOPWOOD, « Living Pictures: Their History, Photo-Production and Practical Working (with a Digest of British Patents and Annotaded Bibliography) », London, Opticians and Photographic Trades Review, 1899, pp. 275, in 8°, ill. - $ 10,00.

Accurata cronologia delle tappe successivamente conseguite dalle apparecchiature di proiezione, dalla lanterna magica a Edison. Dati tecnici, brevetti (britannici), disegni e illustrazioni in gran copia, bibliografia: un piccolo modello di scrupolosità e di ricchezza d'informazione.

ROGER MANVELL (a cura di), « Experiment in the Film », London, The Grey Wall Press, 1949, pp. 285, in 8°, ill. - $ 10,00.

L'antologia curata dal Manvell è ben nota anche in Italia, dove apparve nel '61 per Il Saggiatore, con la dotta prefazione di G. Aristarco. Trascurando l'equivoca formulazione del titolo, i saggi di Brunius, Jacobs, Roshal, Karmen, Iros, Richter, Anstey, Maddison e dello stesso Manvell conservano in gran parte intatto — quale più quale meno — il loro valore di documentazione su un momento degli studi storici e della riflessione critica sugli aspetti più avanzati, e più aperti verso l'avvenire, del cinema dell'epoca che oggi può esser definita « classica ».

PETER NOBLE, « The Negro in Films », London, Skelton Robinson, 1949, pp. 288, in 8°, ill. - $ 9,00.

Come il cinema ha presentato i negri, dalle origini al 1948. Opera notissima, i cui limiti consistono nel continuo ondeggiare fra la semplice documentazione filmografica — tuttora utile — e le tentazioni di un approfondimento socio-politico, appassionato ma piuttosto carente di basi culturali e ideologiche.

1 - Estetica e teoria; regia e recitazione; tecniche cinematografiche; linguag-

gio; rapporti con altre forme di espressione

VICTOR OSCAR FREEBURG, « The Art of Photoplay Making », New York, MacMillan Publ. Co., 1918, pp. 283, in 8°, ill. - $ 9,00.

VICTOR OSCAR FREEBURG, « Pictorial Beauty on the Screen », New York, MacMillan Publ. Co., 1923, pp. 191, in 8°, ill. - $ 7,00.

Freeburg fu in America uno dei primi autori a porsi il problema dell'autonomia del cinema come forma espressiva indipendente, riconoscendogli « leggi » estetiche sue proprie. Non passò, naturalmente, alla elaborazione di una teoria del linguaggio cinematografico e si limitò ad empiriche osservazioni sulle caratteristiche del nuovo mezzo, in rapporto soprattutto all'efficacia delle immagini visive sulla psicologia dello spettatore. Nel secondo volume l'A. approfondisce alquanto la sua considerazione del linguaggio filmico, identificando la proprietà del « dramma silenzioso » nella combinazione di ritmi e composizioni a cui l'illuminazione, il variare degli angoli di ripresa e l'alternanza dei piani conferisce particolari capacità suscitatrici di emozioni.

CECIL M. HEPWORTH, « Animated Photography: The A B C of the Cinematograph. A Simple and Through Guide to the Projection of Cinematograph Negatives of Living Photographs with Notes on the Production », London, Hazell, Watson & Winey, 1900, pp. 128, in 8°, ill. - $ 5,00.

Pioniere del cinema britannico, inventore, fotografo, regista e produttore, collaboratore di R.W. Paul e poi creatore di una propria compagnia produttrice, C.M. Hepworth fu una figura eminente nella storia del cinema britannico delle origini, e fino agli anni successivi alla prima guerra mondiale. Questo testo è del 1897 (ma già nel 1899 egli aveva dato alle stampe « The Book of Lantern », il che rende palesemente inverosimile la data di nascita, tradizionalmente fissata al 1874); qui se ne presenta però la seconda edizione, aggiornata al 1900 da Hector MacLean. E' uno dei primi manuali britannici dedicati allo sviluppo delle tecnologie cinematografiche, con particolar riguardo al movimento delle immagini, ai problemi dell'illuminazione anche artificiale (lo Hepworth aveva brevettato un suo modello di lampada ad arco), allo sviluppo e alla stampa.

DAVID S. HULFISH, « Motion-Picture Work. A General Treatise on Picture Taking, Picture Making, Photo-Plays, and Theater Management and Operation », Chicago, American Technical Society, 1915, pp. 282+297, in 8°, ill. - $ 25,00.

E' una ristampa, aggiornata al 1915, di una opera già apparsa quattro anni prima col titolo « Cyclopedia of M.P. ». All'epoca, una delle più vaste e comprensive opere di riferimento tecnico, compilata a fini eminentemente pratici. Divisa in due parti, la prima fornisce dettagliate spiegazioni sugli apparecchi da ripresa e da proiezione e sui loro singoli elementi, sulla loro istallazione ed impiego, e sui princìpi tecnici generali della cinematografia. La seconda introduce più specificamente nella tecnica della realizzazione del film, affrontando anche, vastamente, i problemi dell'organizzazione, della produzione, della distribuzione e dell'esibizione. Centinaia d'illustrazioni (fotografie, disegni e diagrammi) contribuivano alla chiarezza e utilità dell'opera, che infatti fu per anni il vademecum indispensabile a chiunque operasse in qualsiasi settore dell'industria cinematografica.

FRANCIS C. JENKINS, « Animated Pictures. And Exposition of the Historical Development of Chronophotography, its Present Scientific Applications and Future Possibilities, and of the Methods and Apparatus Employed in the Entertainment of Large Audiences by means of Projecting Lanterns to Give the Appearance of Objects in Motion », Washington, Jenkins, 1898, pp. 118, in 8°, ill. - $ 5,00.

Jenkins è un altro dei grandi pionieri del cinema e gli compete un posto di grande rilievo nella storia della tecnologia. Fu inventore del Phantoscope (che perfezionava soprattutto nel sistema d'illuminazione il Kinetoscope di Edison), del Graphophone e di altre apparecchiature, poi fondatore della Society of M.P. Engineers e antesignano della televisione. In questo raro libretto, guarnito di numerose illustrazioni, egli fa la storia delle principali invenzioni che precedettero e prepararono la nascita del cinema — dal Phenakistoscope di Plateau allo Zoopraxiscope di Muybridge, dal Photoscope di Demeny all'edisionano Kinetoscope, senza dimenticare Lumière. Poi espone accuratamente le caratteristiche del suo Phantoscope, le sue applicazioni commerciali, i sistemi di sviluppo, stampa, proiezione, ecc. Notevole la sua posizione nei confronti della nuova invenzione, della quale sembra intuire meglio di altri inventori le future possibilità, quando afferma che « il Phantoscope e i suoi rivali hanno una funzione più seria che non di riprodurre, sia pur vividamente, avvenimenti correnti e familiari », sostiene che ad essi spetta « di porsi al servizio della scienza e dell'arte », e preco-

nizza che « quello che oggi appare solo un curioso giocattolo è destinato a riguardar la vita a vari livelli di bellezza e utilità ».

HUGO MÜNSTERBERGER, « The Photoplay. A Psychological Study », New York, Appleton and Co., 1916, pp. 233, in 8° - $ 7,50.

Dopo una breve trattazione storica della nascita e dello sviluppo del mezzo cinematografico, l'A. — esponente autorevole della scuola psicologica post-positivista — tenta di tracciare le linee essenziali di un'estetica cinematografica che partendo dal rapporto fisio-psicologico istituentesi fra spettatore ed opera filmica individui le connessioni di natura emozionale e psicologiche che sono alla base del rapporto estetico vero e proproprio. Nel cinema — sostiene l'A. — le forme del mondo esterno — spazio, tempo e casualità — sono spiegate e adattate alle forme del mondo interno — attenzione, immaginazione, emozione.

HENRY ALBERT PHILLIPS, « The Photodrama. The Philosophy of its Principles, the Nature of its Plot, its Dramatic Construction and Technique Illumined by Copious Examples. Together with a Complete Photoplay and a Glossary Making the Work a Practical Treatise », New York, Stanhope-Dodge Publishing Co., 1914, pp. 221, in 8° - $ 7,00.

Riservato soprattutto agli aspiranti soggettisti, il libro comprende una trattazione dettagliata e sistematica sulla tecnica della sceneggiatura cinematografica, intesa come supporto dell'azione visiva e nettamente differenziata dal copione teatrale. Interessanti certe indicazioni linguistiche, la sottolineatura della funzione drammatica del Primo Piano, l'importanza dell'angolazione e così via. In appendice un esempio di « screenplay »: « The Salt of Vengeance », nonché un piccolo glossario di termini cinematografici.

« Screen Monographs I » - contiene: a) ELIE FAURE, « The Art of Cineplastic », Boston, The Four Seas Company, 1923, pp. 63; b) BERNARD GORDON, JULIAN ZIMET, « The Technique of the Film », New York, Film & Sprackets Society, 1937, pp. 24, in 8°; c) ERIC WALTER WHITE, « Parnassus to Let », London, Hogarth Press, 1928, pp. 48, in 8° - $ 5,00.

Raccolta, alquanto incongrua, di tre brevi saggi di carattere estetico. Se il primo — traduzione di un noto studio di Elie Faure, che in seguito lo andò sviluppando e arricchendo — e l'ultimo, dovuto a E.W. White, hanno qualche affinità nella comune visione di un cinema come arte di figurazioni ritmiche, quello di mezzo, frutto della collaborazione fra Bernard Gordon e Julian Zimet, è nulla più che un manualetto atto a fornire un primo approccio tecnico-estetico ai giovani che intendono avvicinarsi ai problemi del linguaggio cinematografico.

« Screen Monographs II » - contiene: a) JOHN GOULD FLETCHER, « The Crisis of the Film », Seattle, University of Washington Book Store, 1929, pp. 35, in 8°; b) WILLIAM MORGAN HANNON, « The Photodrama, Its Place among the Fine Arts », New Orleans, The Ruskin Press, 1915, pp. 64, in 8°; c) WILL H. HAYS, « See and Hear; a Brief History of Motion Pictures and the Development of Sound », New York, M.P.P.D.A., 1929, pp. 63, in 8°; d) PHILIPPE SOUPAULT, « The American Influence in France », Seattle, University of Washington Book Store, 1930, pp. 23, in 8° - $ 7.00.

Una seconda raccolta di brevi monografie alquanto eterogenee per epoca e contenuto. La prima puntualizza sinteticamente ma con apprezzabile senso critico le principali tappe del cinema come arte, soffermandosi in particolare sulla grande stagione del cinema tedesco, per concludere pessimisticamente sulla sorte della cinematografia avviata a diventare ancella del teatro. La seconda vuol essere un semplice « bird's eye view » sulla natura del cinema — o « photodrama » —, nuova forma d'arte « da un lato alleata alla pantomima, e dall'altro al dramma vero e proprio ». « See and Hear » è il notissimo libretto di Will H. Hays, padre (putativo) del famigerato Codice di produzione: breve storia, da un personale punto di vista, della nascita e dello sviluppo del cinema americano fino all'avvento del sonoro. Infine, l'opuscolo del dadaista Soupault (che sarà autore di uno dei primi « Charlot ») constata la vasta misura in cui il costume di vita americano va permeando in sé, grazie al cinema, il costume europeo in genere e soprattutto quello francese.

FREDERIK A. TALBOT, « Moving Pictures: How They Are Made and Worked », Philadelphia, J.P. Lippincott Publ. Co., 1912, pp. 340, in 8°, ill. - $ 14,00.

Classico manuale divulgativo, uno dei più completi e informati della sua epoca, conobbe una meritata diffusione (sia nella duplice edizione, americana e inglese, del 1912, sia

nella seconda edizione del '23, ampiamente rielaborata e aggiornata). L'A. abbraccia quasi tutti i campi delle tecniche cinematografiche, dalla preparazione dei materiali sensibili alla costruzione delle scenografie, dai problemi della microfotografia a quelli del cinema colorato e sonorizzato. Decine di manuali dello stesso tipo si pubblicano ancora oggi col medesimo criterio e con impostazione non dissimile; e, a parte gli aggiornamenti, non vanno più in là quanto a completezza d'informazione e facilità di esposizione.

4 - Scenografia, scenotecnica, trucchi, costume, trucco; musica, effetti sonori

EDITH LANG, GEORGE WEST, « Musical Accompaniment of Moving Pictures. A Practical Manual for Pianists and Organists and and Exposition of the Principles Underying the Musical Interpretation of Moving Pictures », Boston, Music Co., 1920, pp. 64, in 8° - $ 4,00.

Manualetto ad uso degli esecutori di musica di accompagnamento delle proiezioni mute. Diviso in tre parti — « Attrezzature », « Interpretazione musicale », « L'organo da teatro » — contiene un repertorio di pezzi e suggerisce accorgimenti per l'impiego dell'organo con effetti orchestrali.

KURT LONDON, « Film Music. A Summary of the Characteristic Features of its History, Aesthetics, Technique; and Possible Developments », London, Faber & Faber, 1936, pp. 280, in 8°, ill. - $ 9,50.

L'A. analizza l'impiego della musica nel cinema muto e in quello sonoro, tracciando una breve storia dei tentativi compiuti, da Edison in poi, per arrivare alla sincronizzazione dei suoni con l'immagine, e descrive i vari sistemi di accompagnamento orchestrale alle proiezioni mute. Per l'epoca sonora propriamente detta si sofferma sul lavoro dei principali compositori per film, escludendo gli Stati Uniti e l'URSS.

ERNO RAPÉE, « Motion Picture Moods for Pianist and Organists. A Rapid Reference Collection of Selected Pieces », New York, Schirmer, 1924, pp. 678, in 4° - $ 30.00.

ERNO RAPÉE, « Encyclopedia of Music for Pictures; as Essential as the Picture », New York, Belwin, 1925, pp. 510, in 8° - $ 15.50.

Erno Rapée fu uno dei più celebri compositori, orchestratori e direttori di musica per film all'epoca del muto. Nel primo volume raccolse più di duecento temi musicali adoperati da pianisti e organisti, adattabili a ben cinquantadue situazioni o « generi » o tipi di personaggi: dalle scene di battaglia a quelle d'amore, dall'orgia alla malvagità, dal western al poliziesco, dal grottesco al misterioso, dall'esotico alla purezza, dal tempestoso al funebre e così via. L'altro volume è una specie di « guida alla formazione di una biblioteca di musiche per film » e comprende un vasto repertorio di compositori, editori e titoli, suddivisi per argomento. I primi capitoli trattano della costituzione dell'orchestra per film, e affrontano i problemi del sincronismo tra orchestra e immagini.

6 - Problemi educativi, morali, politici, psicologici, sociologici, scientifici, religiosi

« The Annals of the American Academy of Political and Social Science »: 1) CLYDE L. KING, FRANK A. TICHENOR (edited by), « The Motion Picture in its Economic and Social Aspects », November 1926; 2) GORDON S. WATKINS (edited by), « The Motion Picture Industry », November 1947, Philadelphia, AAPSS, 1927-1947, pp. 195+236, in 8°, ill. - $ 14,00.

Gli « Annals » sono una pubblicazione mensile dell'Accademia americana di scienze politiche e sociali. In due occasioni — novembre 1926 e novembre 1947 — dedicarono un intero fascicolo ai problemi del cinema. I due fascicoli — introvabili, e pressoché sconosciuti — vengono ora riprodotti in un unico volume, che offre notevoli motivi di interesse. Gli argomenti affrontati sono pressoché gli stessi, e vanno dall'organizzazione dell'industria ai problemi della realizzazione, dalle tecniche alle implicazioni sociali, morali, politiche, educative, alla censura e più vastamente alla questione della libertà di espressione. L'esame parallelo dei due volumi può offrire validi motivi di riflessione sul mutamento di prospettive in cui, a distanza di venti anni, s'inquadrano taluni problemi che però, al fondo, restano pressoché identici.

HERBERT BLUMER, « Movies and Conduct », New York, MacMillan, 1933, pp. 257, in 8° - $ 9,00.

HERBERT M. BLUMER, PHILIP M. HAUSER, « Movies, Delinquency, and Crime », New York, MacMillan, 1933, pp. 233, in 8° - $ 7.50.

Due ricerche condotte, per conto del Payne Fund, da un esperto in sociologia. Nel primo

volume l'A. condensa i risultati di un'inchiesta fatta presso un vasto gruppo di studenti delle scuole medie e superiori, intesa a individuare in che misura la frequentazione degli spettacoli cinematografici influenzi la loro vita, sul piano emozionale, professionale e comportamentale. Anche se non mancano dati statistici e tabelle riassuntive, il lavoro rinunzia a trarre conlusioni scientifiche attendibili, e preferisce dare spazio alle dichiarazioni e impressioni dei singoli intervistati. Lavoro preparatorio, quindi, che fornisce materiali per successive elaborazioni. Di analoga impostazione il secondo volume (nel quale all'A. si affianca un collega d'insegnamento all'Università di Chicago), nel quale gl'intervistati sono giovani delinquenti ospiti di riformatori: ciascuno risponde al quesito se e in che misura la suggestione delle vicende presentate sullo schermo abbia influenzato il suo comportamento criminale.

GERARD F. BUCKLE, « The Mind and the Film. A Treatise on the Psychological Factors in the Film », New York, Routledge & Sons, 1926, pp. 133, in 8° - $ 4,50.

Un tentativo d'interpretare alcuni degli elementi linguistici del film — quelli che l'Arnheim definirà i « fattori differenzianti » — nei loro riflessi psicologici e formativi sulla percezione inconscia e sulla coscienza critica dello spettatore.

W. W. CHARTERS, « Motion Pictures and Youth: a Summary », New York, MacMillan, 1933, pp. 66, in 8° - $ 4.00.

Gran parte dei volumi collocati in questa sezione appartengono alla serie del Payne Fund, sotto il cui patrocinio fu condotto — negli anni fra il 1929 e il '35 — un vasto complesso di ricerche socio-psicologiche. I volumi del Dale, del Blumer, del Peters, dello Stoddard ed altri riferiscono i dati emersi dagli esperimenti condotti nelle singole direzioni. Questo del Charters — che sovraintese ai lavori del gruppo — tenta invece di sintetizzare i risultati dell'intera ricerca — a tutto il 1932 — e di arrivare a qualche provvisoria conclusione di carattere generale.

« The Cinema: Its Present Position and Future Possibilities. Being the Report of and Chief Evidence Taken by the Cinema Commission of Inquiry instituted by the National Council of Public Morals », London, Williams & Norgate, 1917, in 8°, pp. 356 - $ 15,00.

E' il famoso rapporto redatto nel 1917 da una commissione incaricata di studiare gli effetti delle proiezioni cinematografiche sulla salute fisica e spirituale di adulti e bambini. La commissione lavorò per sei mesi, e nel rapporto raccolse le testimonianze di oltre quaranta persone, scelte fra educatori, sacerdoti, insegnanti, padri di famiglia. Particolare attenzione venne prestata — oltre che all'influenza diretta degli spettacoli cinematografici su soggetti in età evolutiva — agli effetti psico-fisiologici del buio e dello sfarfallio delle immagini, alle curve di attenzione e di fatica, alla collocazione più idonea dei soggetti nei confronti dello schermo. Uno studio seriamente ponderato, primo esempio di quella particolare attenzione all'influenza dello schermo sul pubblico giovanile, che sarà caratteristica, anche in periodi successivi, delle autorità britanniche preposte all'educazione e alla salute della gioventù.

EDGAR DALE, « Children's Attendance at Motion Pictures », New York, MacMillan, 1935, pp. 81, in 8°; (sta con) WENDELL S. DYSINGER, CHRISTIAN A. RUCKMICK, « The Emotional Responses of Children to the Motion Picture Situation », New York, MacMillan, 1933, pp. 122, in 8°, ill. - $ 7,00.

Due studi apparsi a tre anni l'uno dall'altro, ma di argomento affine e perciò riuniti in unico volume dalla Arno. Nel primo si analizzano rilevazioni statistiche sulla frequentazione delle sale cinematografiche da parte dei ragazzi. Il secondo espone i risultati di uno studio sulle reazioni emotive dei minori a vari stimoli filmici, misurate con apparecchiature cardiografiche. I due volumi appartengono alla serie del Payne Fund.

EDGAR DALE, « The Content of Motion Pictures », New York, MacMillan, 1935, pp. 234, in 8° - $ 7.50.

Si tratta di un'inchiesta condotta d alcuni studiosi dell'Università statale dell'Ohio sotto la direzione del prof. Dale, che ne espone le tecniche e i risultati. Gli studiosi condussero a termine un esame di 1.500 film esibiti negli Stati Uniti negli anni 1920, 1925 e 1930, al fine di ricavarne le tematiche e determinare se e in che misura il pubblico infantile viene condizionato dalla realtà presentata sullo schermo, come reagisce ai vari stimoli, quali emozioni glie ne derivano. I soggetti vengono raggruppati secondo un'empirica classificazione decimale (delitto, sesso, mistero, guerra, propaganda, ecc.). Di ciascuna categoria vengono fornite statistiche, diagrammi e dati percentuali, dei quali si fa poi un'approfondita disamina.

HENRY JAMES FORMAN, « Our Movie Made Children », New York, MacMillan, 1935, pp. 288, in 8° - $ 9.00.

Il più famoso, forse, tra i saggi del Payne Fund. L'A. conduce uno studio approfondito sull'influenza esercitata dal cinema sugli spettatori in età adolescente, sia dal punto di vista emozionale e psicologico che da quello fisiologico. Egli insiste con documentate esemplificazioni sul fatto che il fanciullo ritiene un'altissima percentuale del materiale visivo percepito durante la proiezione, e che il suo giudizio e il suo comportamento ne restano potentemente condizionati. Il volume ebbe a suo tempo un notevole peso nella determinazione dei criteri base del codice di autocensura dei produttori americani.

CHARLES F. HOBAN JR., EDWARD B. VAN ORMER, « Instructional Film Research 1918-1950 (Rapid Mass Learning) », s.l., Pennsylvania State College, s.d. (ma 1951), pp. non numerate (ma 192), in 4° - $ 8.00.

Preparato dall'Instructional Film Research Program dell'Università statale di Pennsylvania, il volume mette a confronto risultati dei principali studi, nel campo dell'educazione attraverso il cinema, condotti a partire dal 1918 nelle Università e in altri istituti americani, nonché dal Payne Fund. E' più una raccolta di documenti giustapposti che uno studio critico. La sua funzione voleva essere di agevolare la programmazione — sia dal punto di vista della produzione che della utilizzazione — dei film educativi.

PERRY W. HOLADAY, GEORGE D. STODDARD, « Getting Ideas from the Movies », New York, MacMillan, 1933, pp. 102, in 8° - $ 4.00.

Condotto in direzione analoga a quello del Forman, questo studio è inteso soprattutto ad approfondire due aspetti dell'incidenza del cinema sulla memoria degli adolescenti: la ritenzione del contenuto dei film e i mutamenti — quantitativi e qualitativi — delle informazioni generali da essi possedute. L'A. espone metodi e tecniche della sua inchiesta illustrandoli con tabelle, sinossi ed esempi di questionari.

OLGA J. MARTIN, « Hollywood's Movie Commandments. A Handbook for Motion Picture Writers and Reviewers », New York, Wilson, 1937, pp. 301, in 8° - $ 9.00.

L'A., che fu per anni alla segreteria dell'Amministrazione del Codice di produzione americano, traccia una storia della censura cinematografica in U.S.A. ed ordina una dettagliata casistica degl'innumerevoli tabu previsti dal Codice. Dall'eccellente esposizione, obiettiva e priva d'interventi critici, risulta con chiarezza il « modus operandi » del Codice negli anni del suo massimo splendore.

CHARLES C. PETERS, « Motion Pictures and Standards of Morality », New York, MacMillan, 1933, pp. 283, in 8° - $ 9.00.

Sempre nell'ambito delle inchieste patrocinate dal Payne Fund e dal M.P. Research Council, il volume intende rispondere concretamente al quesito se e in che misura la produzione cinematografica corrente diverge — secondo i modelli offerti dai film più popolari — dagli « standard » correnti di moralità e di comportamento. Oggetto principale dell'inchiesta è il comportamento amoroso e l'esibizione di erotismo; ma informazioni vengono anche fornite sulla vita familiare, sui rapporti tra genitori e figli, sulla pratica della democrazia, ecc. Ricche appendici con grafici, tabelle, statistiche, esemplificazioni della metodologia impiegata arricchiscono il volume.

RUTH C. PETERSON, L.L. THURSTONE, « Motion Pictures and the Social Attitudes of Children », New York, MacMillan, 1933, pp. 75, in 8°; (sta con) FRANK K. SHUTTLEWORTH, MARK A. MAY, « The Social Conduct and Attitudes of Movie Fans », New York, MacMillan, 1933, pp. 142, in 8° - $ 8.00.

Due brevi studi, relativi a due inchieste parallele. Nel primo si espongono i risultati di un'indagine condotta tra adolescenti per determinare il grado d'influenza che ha il cinema sugli atteggiamenti verso argomenti come la guerra, i tedeschi, i cinesi, la delinquenza e la sua repressione, i negri, ecc. Nel secondo si confrontano le differenze di atteggiamento — sugli stessi o altri analoghi problemi — riscontrabili tra ragazzi abituali frequentatori di cinema e ragazzi non frequentatori. Sono da annoverare tra i più interessanti studi del Payne Fund.

SAMUEL RENSHAW, VERNON L. MILLER, DOROTHY P. MARQUIS, « Children's Sleep. A Series of Studies on the Influence of Motion Pictures; Normal Age, Sex, and Seasonal Variations in Motility; Experimental Insomnia; the Effects of Coffee; and the

Visual Flicker Limens of Children », New York, MacMillan, 1933, pp. 242, in 8°, ill. - $ 10.00.

Il volume raccoglie i risultati di numerosi esperimenti effettuati su fanciulli dormienti sottoposti a stimoli di varia natura, inclusi quelli della proiezione cinematografica. Abbastanza estesa l'indagine (170 soggetti) e la sua durata (347 notti): uno dei primi e più accurati studi su una materia che ancora oggi, dopo quarant'anni, aspetta una trattazione sistematica e scientificamente attendibile.

MARGARET FARRAND THORP, « America at the Movies », New Haven, Yale University Press, 1939, pp. 313, in 8° - $ 11.00.

Accurato studio sull'atteggiamento del pubblico americano nei confronti dello spettacolo cinematografico negli anni immediatamente precedenti la seconda guerra mondiale. Continui i riferimenti al costume di vita e ai modelli offerti dalla cinematografia corrente, e al modo in cui questi influiscono su quelli, contribuendo a modificarli.

8 - Generalità, divulgazione; aneddotica, biografie, memorie, divismo; documentazione; iconografia

JEAN BENOIT-LEVY, « The Art of Motion Picture », New York, Coward & McCann, 1946, pp. 263, in 8°, ill. - $ 9,00.

E' la traduzione, pressoché coeva all'originale, di « Les grandes missions du cinéma » di Benoit-Lévy, con l'aggiunta di un'apposita post-fazione dell'A. medesimo. Amabile libro di confessioni, di memorie, di professione di fede nella capacità educativa e di promozione sociale che l'A. attribuisce al cinema, e a cui cercò di tener fede nella pratica della sua attività cinematografica. Professione di fede, anche, ed affermazione di responsabilità del regista, che Benoit-Lévy vede come vero autore del film, responsabile diretto di ciascuna delle fasi creative dell'opera filmica.

EDGAR DALE, « How to Appreciate Motion Pictures », New York, MacMillan, 1937, pp. 243, in 8° - $ 8.50.

Apparso nel 1933 nella serie degli studi sulla psicologia dello spettatore patrocinati dal Payne Fund, questo libro del Dale conobbe una straordinaria fortuna; talune scuole lo adottarono come libro di testo. Qui viene riprodotta la settima ristampa, che è del '37. Ricercatore e insegnante all'Università statale dell'Ohio, l'A. introduce con mano felice e con linguaggio estremamente semplice, che non esclude il rigore della trattazione, alla conoscenza del cinema dal punto di vista storico, critico, tecnico, organizzativo, industriale. Tra gli zibaldoni di questo tipo — c'è chi ne va compilando ancora oggi — quello del Dale resta, rapportato all'epoca, uno dei più informati, comprensivi ed efficaci.

CHARLES DAVY (a cura di), « Footnotes to the Film », London, Lovat Dickson - Reader's Union, 1938, pp. 334, in 8°, ill. - $ 12,00.

Nota antologia divulgativa, intesa a introdurre il lettore medio nei « segreti » della realizzazione del film. « Come si fa un film », « Gli apporti delle altre arti », « Problemi dell'industria », « Il film e il pubblico »: queste le quattro parti del volume, a cui danno il loro contributo i maggiori nomi del cinema inglese, come i registi Hitchcock, Wrigth, Cavalcanti, Dean, Grierson, l'attore Robert Donat, il soggettista Graham Greene, il produttore Korda, i critici Forsyth Hardy e Alastair Cook e molti altri.

WILL IRVIN, « The House That Shadows Built », Garden City, Doubleday, Doran & Co., 1928, pp. 322, in 8°, ill. - $ 10.00.

« UPTON SINCLAIR presents William Fox », Los Angeles, Sinclair, 1933, pp. 377, in 8°, ill. - $ 12.00.

Le famose biografie — assai divergenti per impostazione e per qualità — di due fra i più grandi edificatori di Hollywood. Degli esponenti della vecchia guardia americana Adolf Zukor è il solo che appaia davvero destinato all'immortalità (compirà cent'anni tra pochi mesi). Dalle « penny arcades » ai « nickel odeons », dagli « Hale's Tours » alla Loew, dalla Famous Players alla Paramount, l'escalation del piccolo immigrato magiaro è in tutto conforme alla mitologia d'obbligo per i maggiori « tycoons » americani. E ad essa si attiene con compunta fedeltà il volume dell'Irvin, adeddotico e agiografico, esclamativo e piaggiatorio; e, non pertanto, fonte preziosa di notizie, materiale disponibile per gli storici.

Anche William Fox era originario dell'Ungheria (paese che in una certa epoca apparve come un serbatoio inesauribile di talenti cinematografici e imprenditoriali); e la sua parabola fu ancora più avventurosa, colorandosi in più occasioni delle fosche tinte del raggiro, del ricatto, del « racket » in grande stile. Salito rapidamente dal nulla, Fox si trovò al centro di colossali quanto intricate operazioni finanziarie, che, se lo resero per qualche tempo dominatore assoluto di Hollywood, gli attirarono addosso odi inestinguibili e potenti desideri di rivalsa. Nel 1930 il colosso crollava, veniva spietatamente emarginato. (In seguito la sua parabola discendente fu ancora più drammatica, conoscendo le tappe della bancarotta e della prigione, e il traguardo di una fine oscura). La biografia di Sinclair lo coglie nel momento immediatamente successivo al crollo, e tenta di dare una dimensione umana al « tycoon » abbattuto. Più che una biografia, il libro si presenta come un'autobiografia: per cinque settimane Fox, su propria richiesta, si confessa con lo scrittore, parla di sé a ruota libera, rivolta in tutti i sensi il proprio personaggio, punta disperatamente a edificare il proprio mito. Sinclair si limita — dice — a porre in bella scrittura le confessioni del rozzo interlocutore; ma, da quel grande ritrattista che è, si serve del materiale offertogli non solo per definire un penetrante studio di personaggio ma anche per schizzare un movimentato e vivido affresco ambientale, spesso accendendolo di corruschi bagliori.

« Opportunities in the Motion Picture Industry - and how to qualify for positions in its many branches », Los Angeles, Photoplay Research Society, 1922, pp. 117, in 8°, ill. $ 6.

Una delle più autorevoli guide alla conoscenza dei « segreti » del cinema, affidata, ciascuno per la sua parte, a un buon gruppo di esperti e professionisti. Quali sono i requisiti essenziali per diventare attori? Non meno di sei, risponde Marshall Neilan: bellezza (esemplificata da Katherine MacDonald), personalità (canone sommo: Mary Pickford), « charm » (riscontrabile in Elsie Ferguson), temperamento (di cui abbonda Norma Talmadge), stile (una qualità per metà spirituale e per metà fisica: vedi Bebe Daniels), abilità nel vestirsi (suprema dote di Gloria Swanson). Il tono di questo come degli altri capitoli (Mary Alden e Raymond Hatton per il trucco femminile e maschile, Rex Ingram per la regia, John Arnold per la fotografia, Graumann per l'esercizio, e così via) è adeguato al livello dei presumibili destinatari: agile, discorsivo, anedotico e mitizzante. Un libro esemplare dell'epoca in cui andava sorgendo la grande Hollywood e in vari modi si provvedeva ad alimentare la leggenda della « mecca » del cinema.

LEO C. ROSTEN, « Hollywood. The Movie Colony; The Movie Makers », New York, Harcourt, Brace & Co., 1941, pp. XI+436, in 8°, ill. - $ 13.50.

« Ci sono due Hollywood: la Hollywood in cui c'è gente che vive e lavora, e la Hollywood che vive nell'immaginazione del pubblico come una favolosa leggenda ». Proposito di questo volume — frutto di una inchiesta che l'A. condusse per circa tre anni sotto l'egida delle Fondazioni Carnegie e Rockefeller e con l'assistenza di un manipolo di esperti in comunicazioni di massa — fu di porre l'una e l'altra Hollywood « sotto i microscopi della sociologia ». Composto durante il secondo conflitto mondiale, lo studio del Rosten appare in effetti come la « summa » e l'epigrafe di un mondo, di una società, di un'organizzazione di lavoro e di una concezione del cinema che proprio dalla guerra dovevano ricevere il primo violento scossone. Le ambizioni scientifiche, e la pretesa di assumere il microcosmo di Hollywood a indice dell'intera società e cultura americane, possono oggi apparire alquanto esagerate; ma la dovizia delle informazioni, la ricchezza dei dati statistici, l'acutezza delle analisi, la deliberata prospettiva demistificante, unite a una particolare capacità di dare a una trattazione sociologica il piglio cattivante del resoconto giornalistico, assicurano tuttora a questo libro un posto di eccellenza nella sterminata bibliografia sulla ex capitale del cinema mondiale.

9 - Annuari, enciclopedie, dizionari; repertori, filmografie, bibliografie

---

EDGAR DALE, FANNIE W. DUNN, CHARLES F. HOBAN JR., ETTA SCHNEIDER, « Motion Pictures in Education - A Summary of the Literature », New York, The H.W. Wilson Company, 1938, pp. 471, in 8° - $ 15.00.

Pubblicato sotto gli auspici della Commissione per il cinema educativo dell'American Council on Education, il volume offre una vastissima bibliografia ragionata di ope-

re, saggi, articoli, in qualche modo connessi o suscettibili di connessioni con l'impiego nella scuola del cinema o di quegli altri strumenti che oggi si conviene chiamare « audiovisivi ». La documentazione, affidata a un gruppo di specialisti, è vastissima (anche se rigorosamente limitata alle fonti americane): esaurienti la sintesi e le indicazioni che di ogni esponente vengono fornite, sì da porre insegnanti ed educatori nelle più agevoli condizioni di lavoro.

Le schede dei libri sono di Guido Cincotti.

GIANFRANCO BETTETINI, « L'indice del realismo », Milano, Bompiani, 1971, pp. 167, in 8°, L. 2.500.

(GG) Dopo « Cinema: lingua e scrittura », Gianfranco Bettetini prosegue nel suo scientifico e difficile, originale e importante, lavoro di analisi strutturale semiologica del cinema. Questo volume, che mette a frutto anche le esperienze di corsi universitari e di dibattiti, è dedicato al realismo perché « la maggior parte dei film prodotti è ancora facilmente ascrivibile all'area "realista" della esperienza cinematografica », cosicché — prosegue Bettetini — « il dibattito sul realismo cinematografico, che poteva apparire scontato ad un'analisi tradizionale del fenomeno e ad una valutazione traslata per analogia dall'universo delle lettere, è oggi più che mai ricco di implicazioni e di conseguenze. L'apporto degli studi semiologici all'area della comunicazione audiovisiva consente una nuova analisi del fenomeno "realismo" in una dimensione più pertinente dal punto di vista della funzione segnica delle immagini cinematografiche e dei procedimenti di significazione ». La teoria è poi applicata alla analisi di **Nanook of the North** di Flaherty e di **Greed** di Von Stroheim.

ACCOSTAMENTO AL CINEMA, Gian Piero Brunetta, « I segni cinematografici: proposta di analisi linguistico-strutturale » e « Linguaggio filmico e cinema oggi »; Circolo Culturale Universitario di Pordenone, « Momenti di "attività cinematografica" », Pordenone, Centro Iniziative Culturali Sagittaria, 1970, pp. 80, in 8°, s.p.

(GG) Un saggio di Gian Piero Brunetta (risultato dal testo di due conversazioni) e un breve dibattito, su quel tema, svoltosi al Circolo Culturale Universitario di Pordenone, indi alcune linee del programma di quel Circolo dal 1967 al '70, col materiale di presentazione di uno dei cicli, quello dedicato al nuovo cinema cecoslovacco degli anni attorno al 1963-65. Le pagine di Brunetta, anche se risentono dell'occasione un po' limitata che le ha provocate e, nell'insieme, tutto l'opuscolo si pongono quale testimonianza di un'esperienza che non deve essere sacrificata alla « provincia » da cui parte, e insieme, come stimolo all'approfondimento.

ZABRISKIE POINT di Michelangelo Antonioni, Bologna, Cappelli (coll. « Dal soggetto al film », n. 40), pp. 135, in 9°, ill. f.t. - L. 4.000.

CALLISTO COSULICH (a cura di), « **Uomini contro** di Francesco Rosi », Bologna, Cappelli (coll. « Dal soggetto al film » n. 41), 1970, pp. 161, in 8°, ill. f.t., L. 2.400.

LINO MICCICHE' (a cura di), « **Morte a Venezia** di Luchino Visconti », Bologna, Cappelli (coll. « Dal soggetto al film », n. 42), 1971, pp. 321, in 8°, ill. f.t., L. 4.500.

CARLO DI CARLO (a cura di), « **La pacifista** di Miklós Jancsó », Bologna, Cappelli (coll. « Dal soggetto al film » n. 43), 1971, pp. 149, in 8°, ill. f.t., L. 2.800.

(GG) Continua con impegno e approfondimento la collana diretta da Renzi, giunta al quarantatreesimo numero, cominciata quindici anni fa coi due volumi dedicati a **Giulietta e Romeo** di Castellani e a **Senso** di Visconti: molta costanza e una bella lista di titoli. L'utilità dell'iniziativa e la qualità dei risultati — salvo rari squilibri e rare eccezioni — sono fuori discussione, per chi creda, come noi, nel valore fondamentale dei documenti di prima mano quali utili a ricostruire non solo la realizzazione di un'opera, ma a comprendere il suo significato e la personalità dell'autore: e, in prospettiva, indispensabili a dare le linee della cronaca e della storia di una cinematografia. La materia prima, in questi libri, è sempre offerta da una o più stesure della sceneggiatura (qualche volta necessariamente desunta, come nel caso di **Zabriskie Point**), da un colloquio (o da contributi) con l'autore e con alcuni dei suoi principali collaboratori (come nel caso di **La pacifista** e di **Morte a Venezia**), da un ampio corredo fotografico. Occorre sottolineare poi che il volume su **Zabriskie Point** è arricchito anche da una acuta ma purtroppo breve introduzione critica di Alberto Moravia e, in particolare, da una selezione — curata da Rina Macrelli — dei pareri apparsi sulla stampa americana; che **Uomini contro** si avvale, oltre che di un attento inquadramento di Cosulich del fenomeno storico e sociale della cosiddetta « grande guerra » e delle sue rispondenze cinematografiche, di una selezione e di un confronto di estremo interesse

dei documenti studiati dallo stesso Rosi per scrivere la sceneggiatura; che **Morte a Venezia** presenta un ampio saggio di Micciché su tutta l'opera di Visconti, fra i più impegnativi ed estranei dal mito, positivo o negativo; che **La pacifista** offre l'immagine di un film « scritto » migliore di quello realizzato: ma il punto è quello di un regista-autore che non aveva davvero necessità artistica di lavorare all'estero.

MICHELE PANTALEONE, « **Il sasso in bocca** - Mafia e cosa nostra », Bologna, Cappelli (coll. « Inchieste e documenti »), 1970, pp. 149, in 8°, ill. f.t., L. 2.000.

(GG) Accanto alla benemerita e mai superata collana « Dal soggetto al film », Renzo Renzi ha dato vita, ancora per l'editore Cappelli, alla serie « Inchieste e Documenti », dedicata « ai grandi argomenti storici, sociali, del costume che producano inchieste vivaci e documentate nei campi del cinema, del teatro, della TV ». I volumi non vogliono tanto essere « al servizio dello spettacolo, quanto dell'argomento, presentandosi come un ulteriore, originale contributo all'esame e alla battaglia intorno a temi che possano sviluppare la migliore conoscenza della nostra vita civile ». Il primo è dedicato al problema purtroppo sempre attuale della mafia (tanto che Michele Pantaleone ha a buon diritto riportato brani e affermazioni apparsi in sue opere dal 1962 al '69), indagando il fenomeno nelle sue prospettive siciliane e americane, sul piano storico, economico, politico secondo la linea che poi Giuseppe Ferrara ha scelto per il suo film. A disposizione del lettore, così (lettore-spettatore), sono sia i documenti di partenza che, in forma amplissima, il trattamento del film di Ferrara — appunto **Il sasso in bocca** — e un altro scritto di Ferrara sulle ragioni d'essere del film e della linea culturale del film. E non ci stancheremo di sottolineare che volumi di questo genere sono utili e necessari almeno quanto le opere.

LILIANA CAVANI, « **Francesco** e **Galileo,** due film », Torino, Gribaudi (coll. « La parola »), 1970, pp. 189), in 8°, L. 1.800.

(GG) « La parola » — la collana in cui esce questo libro -- « si propone di raccogliere tutti quei testi che affrontano, in chiave letteraria, i problemi dell'uomo e della società contemporanea nella fase di conflitto fra sviluppo tecnico e diritti della persona, fra dogmatismo e ricerca critica »: i testi dei due film di Liliana Cavani sono ospitati qui a buon diritto e si leggono con vivo interesse « anche enucleati dal testo figurativo — come scrive Leo Pestelli nella presentazione — e ciò, sia ben chiaro, per ragioni perfettamente antidannunziane, ossia per la sostanza e non per l'ornato ». Dispiace soltanto che la presentazione sia breve, e che nessun documento, nessun approfondimento — o opera della regista o d'altri — arricchisca ulteriormente il volume.

a cura di Giacomo Gambetti

Parlatorio

Un po' d'ordine nel Festival di Cannes

Nulla di nuovo da segnalare, per il 1971, sul « Festival international du film » di Cannes. Quanto scrivemmo lo scorso anno (« Bianco e Nero » 1970, n. 5/6, « Il XXIII prevedibile festival di Cannes ») è riproponibile sotto ogni punto di vista. Del resto quelle osservazioni sono ormai diventate abbastanza comuni e molti, quest'anno, anche sugli organi di informazione quotidiana, giornali, radio, televisione, hanno cominciato a definire il festival secondo la sua vera natura: una complessa e ricca struttura fieristica con aspetti commerciali, mondani, turistici, culturali che soltanto chi vuole può (e non sempre con facilità) distinguere; hanno cominciare a seguire — a volte anche per darne resoconto — le proiezioni che si svolgono fuori dal recinto del Palais du Festival; molti hanno cominciato ad accorgersi che, senza mai dirlo esplicitamente, il Festival di Cannes ha sempre dato ampio spazio e molta spinta alle iniziative — anche a quelle « fuori festival » — del commercio e dell'industria. E questa è la base, la forza, la caratteristica del Festival di Cannes che ha tuttavia il difetto fondamentale — lo ripetiamo — di volersi proporre come confronto d'arte, di voler fare intendere che i risultati della premiazione finale dei film in concorso sono legati alla qualità e soltanto alla qualità, ai valori estetici e soltanto ai valori estetici. E se nessuno più crede a una favola di questo genere, allora ancora più colpevoli sono coloro che, pur a ragion veduta consapevoli della realtà, nella loro quotidiana responsabilità si comportano come se fosse vero ciò che ben sanno essere falso, come se fosse vero, ad esempio, che la scelta dei film partecipanti al Festival — e successivamente i premi fra l'altro moltiplicati a piacere — rispondono a giudizi di valore e non invece a criteri di opportunità diplomatica e commerciale, coincidendo solo per caso quelli con questi. Mentre di passaggio notiamo che la Société des Réalisateurs non ha — ovviamente — mantenuto gli impegni di rottura di cui demmo notizia, appunto, in occasione della chiusura del Festival 1970; mentre rammentiamo che il Festival di quest'anno (il 24°, comprende anche quello interrotto nel '68, e molti invece hanno fatto confusione col 25° anniversario dall'inizio) è stato celebrato con spreco di denaro, di manifesti, di definizioni, di iniziative, e soprattutto grazie a un umiliante compromesso cui hanno soggiaciuto i lavoratori alberghieri della zona, i quali hanno per l'occasione « rinunciato » allo sciopero; ci sembra opportuno sottolineare che la esattezza della documentazione e spesso anche solo della informazione non costituiscono — delle varie iniziative del Festival e attorno al Festival — un segno di distinzione o un elemento di premura e di interesse: in realtà né il Festival — diciamo — ufficiale (il quale pubblica un cosiddetto catalogo che vale un poco come guida pubblicitaria di cosmetici e nulla come guida per i film e i cortometraggi di cui mancano dati e spesso anche cenni di trama); né la Semaine de la Critique (la quale pubblica una specie di catalogo, quasi del tutto vuoto e inutile, e poi foglietti giornalieri assai incompleti, e non fornisce quasi nessuna foto); né la Quinzaine des Réalisateurs (la quale pubblica un catalogo astratto e liricheggiante e quasi del tutto privo di dati informativi, e fornisce con parsimonia e difficoltà foto e materiale), si preoccupano di questo aspetto del problema: accumunati tutti — funzionari del Festival, critici della Semaine, registi della Quinzaine — dal più totale dispregio per i titoli originali dei film proiettati, film perciò identificabili solo casualmente al di sotto della travolgente invadenza della grande lingua francese, che non si accontenta di dominare il territorio della pronuncia, ma tutto traduce o — spesso — svisa: cosicché non di rado, nel tempo, si perde ogni traccia del film che si è visto poiché non viene offerto, neppure a chi abbia pazienza e fede, alcun aiuto, alcun elemento perché il film sia ricordato. Pare che il Festival e gli altri — quest'anno in particolare — non facciano altro che andare a caccia di primati, in particolare nel numero dei film proiettati: ignorando qualsiasi rapporto concreto e coordinato con lo spettatore, non diciamo neppure

col critico, ma col pubblico; non fornendo al pubblico alcun elemento — alcun momento — di pausa e di riflessione, ignorando le sovrapposizioni e le coincidenze fra due proiezioni importanti. Il formalismo, al contrario, predomina e non cede di fronte a nulla: nel festival ufficiale, e anche nelle piccole cerimonie delle aride conferenze-stampa della Semaine, nelle regole assurde delle entrate e delle uscite della Quinzaine. Poi ci sono i film, per fortuna (o per caso, o per sfortuna): per lo più abbandonati a se stessi, come si è detto, ma ci sono. Anche qui occorrono pazienza e tempo e buona sorte per non perdere quella o quell'altra occasione, perché nessuno si preoccupa di fornire informazioni esaurienti. Ma i film ci sono, e gli spettatori sono sempre numerosi, specie gli appassionati di quella un po' squallida serie di pellicole pornografiche che, da due o tre anni in qua specialmente, Cannes vede fiorire, diciamo così, con successo, specie per la gioia del pubblico dei paesi latini d'Europa e d'America, in questo campo, come è noto, il più inibito e arretrato. E ci sono anche i film non del Festival non della Semaine non della Quinzaine, non strettamente del mercato non della pornografia, presentati invece dall'una o l'altra casa di distribuzione aperta alle moderne tecniche di vendita (in genere svedese o danese, il che può permettere una discreta informazione sul cinema di questi paesi, data la produzione quantitativamente ridotta) o da un ufficio statale, come è stato quest'anno il caso dell'Istituto brasiliano, con una panoramica incompleta ma significativa del cinema brasiliano. Ma ogni cosa, ripetiamo, sulla bancarella, alla rinfusa, non di rado sprecata. E malgrado tutto, alla resa dei conti, il Festival di Cannes, anche così svagato, cigolante e effervescente com'è, ha una utilità e una funzione: un minimo di ordine non dovrebbe significare la fine, anzi. Salvo sempre il discorso sulla *non-circolazione,* poi, di molti film pur validi, e quindi sulla funzione e nella vera utilità culturale del festival e dei festival. Il vero discorso da fare [1].

(G.G.)

[1] Un conto esatto dei film presentati a Cannes è impossibile; forse duecento, forse trecento o trecentocinquanta, a vario titolo durante il periodo del Festival (12-27 maggio 1971). I premi ufficiali del Festival sono stati così assegnati, da una giuria presieduta da Michèle Morgan: Gran Premio Palma d'oro a **The Go-between** di Joseph Losey; Premio 25° anniversario del Festival a Luchino Visconti per lo insieme della sua opera e per **Morte a Venezia;** due premi speciali della giuria a **Taking off** di Milos Forman e a **Johnny Got his Gun** di Dalton Trumbo; premio per la migliore interpretazione femminile a Kitty Winn per **Panic in Needle Park** di Jerry Schatzberg; premio per la migliore interpretazione maschile a Riccardo Cucciolla per **Sacco e Vanzetti** di Giuliano Montaldo; premio della giuria (all'unanimità) per **Szerelem** di Karely Makk, con menzione speciale per le due protagoniste Lili Darvas e Mari Töröcsik; premio della giuria per **Joe Hill** di Bo Widerberg; premio « opera prima » a **Per grazia ricevuta** di Nino Manfredi. La giuria del cortometraggio ha deciso di non assegnare il « gran premio ».

Storia della resistenza e cinema a Este

Caro Gambetti, credo sia utile e interessante inviarti questa nota sul convegno di Este, (1°-3 giugno), con alcune testimonianze.
Da oltre 75 anni ormai il cinema documenta a modo suo la nostra storia: dai tempi dei Lumière, operatori con la loro macchina sono stati presenti a molti dei fatti più significanti per riprendere immagini che oggi costituiscono una raccolta indubbiamente preziosa di testimonianze. Ma in che misura il cinema — quello d'attualità, di cronaca, di documentazione, s'intende — è entrato a far parte degli strumenti di cui gli storici si servono per il loro lavoro? E in che misura gli storici hanno saputo servirsi di questo mezzo non solo per le loro ricerche, ma anche per comunicare, per divulgare la storia a un pubblico sempre crescente?
Risposte esatte a questi due quesiti richiederebbero un lavoro di ricerca erudita per

il quale mi manca certamente il tempo oggi; ma sono sicuro di non andare molto lontano dal vero constatando che questa misura è estremamente esigua. In qualche Paese si sta incominciando oggi appena a rendersi conto di questo problema e a fare i primi passi per creare una coscienza cinematografica negli storici e dotare le Università di quelle strutture anche materiali che sole possono permettere di utilizzare in questo campo nuovissimo il mezzo cinematografico. Per quanto riguarda poi la divulgazione storica con le immagini si può ugualmente affermare che la « consulenza storica » è stato il massimo contributo dato da uno storico a un film di montaggio: un campo in cui viceversa un approssimato giornalismo ha trionfato tanto in cinema quanto in televisione.
Non c'è alcun dubbio che, in certi casi, il documento cinematografico possa costituire un'importante fonte storica per lo studioso e che ugualmente il mezzo cinematografico possa essere usato in prima persona dagli storici per dare comunicazione dei risultati del proprio lavoro con maggiore efficacia e migliore diffusione.
Questo è stato il problema centrale attorno a cui si è svolto il Convegno internazionale sul tema: « Il cinema e la seconda guerra mondiale: la Resistenza », svoltosi a Este dal 1° al 3 giugno 1971 per iniziativa del Comité international d'Histoire de la deuxième Guerre Mondiale, dell'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza e del Centro Culturale Estense, e con la partecipazione di storici, studiosi ed esperti cinematografici italiani, francesi, belgi, olandesi, inglesi, polacchi e rumeni.
Naturalmente il problema di fondo comporta tutta un'altra serie di problemi non secondari, per cui il Convegno si è sviluppato su diversi piani. Se infatti lo storico deve servirsi dei documenti cinematografici, questi devono essere conservati, sistemati, catalogati in modo da permetterne una pratica consultazione e utilizzazione. Perciò esistono problemi di schedatura, di circolazione, di diritti, di dogana, perciò sono necessarie moviole, proiettori; perciò è necessario che lo storico apprenda certi elementari principi cinematografici di tecnica e di montaggio; perciò è necessario, soprattutto, che i filmati di interesse per lo storico, di oggi e di domani, siano conservati nelle migliori condizioni e nella misura maggiore.

Si sono quindi individuati due ordini di studio e due direzioni di ricerca:

1° i problemi di archiviazione, di conservazione, di reperimento e di schedatura dei documenti cinematografici;

2° i modi di utilizzazione dei documenti cinematografici da parte dello storico.

Le sedute dedicate a problemi di carattere più tecnico si sono quindi alternate alle sedute in cui venivano trattati temi di carattere più teorico.
Nel primo settore è stato particolarmente importante il contributo dei delegati stranieri, in particolare del Presidente del Comité prof. Henri Michel, della studiosa inglese Ann Fleming e del delegato polacco Czeczot Gavrak. Da parte italiana, fondamentale l'intervento di Emanuele Valerio Marino, conservatore della cineteca dell'Istituto Luce, che ha impostato un discorso estremamente promettente per quelli che potranno essere gli sviluppi di una collaborazione dell'Istituto Luce con l'Archivio Cinematografico Nazionale della Resistenza e altri istituti universitari e storici.
Nell'ordine dei problemi di carattere più tecnico è risultata assai importante la discussione sulla creazione di una scheda tipo, passo preliminare alla preparazione di un catalogo a livello mondiale dei cinedocumenti storici. In questa prospettiva ha impostato il suo lavoro (ancora agli inizi) l'Archivio italiano per quanto riguarda i documenti relativi alla Resistenza europea durante la seconda guerra mondiale. Un lavoro in questo campo è stato iniziato anche dal British University Film Council e dalla Slade School of Fine Art, entrambi di Londra, catalogando tutti i documenti cinematografici di interesse per lo storico in Inghilterra.
Nel corso di queste sedute è stato inoltre rilevato il problema costituito dagli archivi cine-foto-fonografici dei vari organismi televisivi, i quali stanno diventando i depositari di una massa enorme e preziosissima di materiale audiovisivo. Si è anche constatato come queste cineteche siano organizzate evidentemente in base a principi di funzionalità interna dell'azienda, senza preoccupazioni per quanto riguarda la conservazione e la disponibilità a fini storici e scientifici di un enorme patrimonio di documentazione che interessa la storia dell'umanità contemporanea. Inoltre, queste cineteche provvedono alla conservazione del solo materiale « in uscita » e cioè del solo materiale messo in onda; il che comporta la distruzione di tutto il resto del materiale per varie ragioni non utilizzato e che non è detto non possa avere un valore storico anche maggiore di quello andato in onda. Si tratta di un problema oggi praticamente senza soluzione; l'unica speranza è che, nel futuro, lo sviluppo di nuove tecniche e nuovi sistemi,

come per esempio un impiego sempre più diffuso del videotape, con la diminuzione dei costi, dei tempi e con una maggior facilità di archiviazione permettano un radicale rinnovamento di tutta l'impostazione del problema.
Nelle sedute dedicate ai modi di utilizzazione dei documenti filmati da parte dello storico si è affrontata tutta una serie di questioni di carattere teorico. In particolare, il valore di fonte storica che si può attribuire al documento cinematografico, e in quali particolari condizioni soltanto questa validità può essergli riconosciuta. E' stato rilevato che, al di là degli aspetti « soggettivi » sempre presenti in ogni ripresa cinematografica e ancor più sottolineati dal montaggio, esistono, nelle immagini singole, come nella loro coordinazione in un documentario, aspetti, elementi, dati e caratteristiche che possono farne, per lo storico avvertito, un mezzo prezioso, sia per la ricerca, sia per la didattica. Questo comporta la creazione di tutta una nuova schiera di ricercatori, storici, professori, in grado di servirsi del mezzo cinematografico, di conoscerne le caratteristiche, di studiarne il linguaggio. Questi e altri argomenti sono stati trattati da Franco Antonicelli nella sua introduzione al convegno centrata su « I documenti cinematografici al servizio della ricerca storica », e alcuni punti estremamente importanti sono stati approfonditi da Massimo Salvadori, il quale ha parlato dell'« Uso del materiale documentario cinematografico politico nella didattica » — illustrando le varie caratteristiche di soggettività e oggettività dei documenti filmati e quindi la loro « attendibilità » —, e da Nicola Tranfaglia nel suo intervento su « I documentari cinematografici come fonte per la storia contemporanea », in cui ha sottolineato la necessità di una preparazione specifica dello storico e ha indicato i diversi tipi di materiale che lo storico può utilizzare, naturalmente con certe precauzioni, come avviene anche per la maggior parte delle altre fonti storiche.

Lo storico dunque può e deve servirsi anche dei documenti filmati; e d'altra parte anche se limitata, occasionale e a volte sfortunata, la sua collaborazione a opere cinematografiche o a trasmissioni televisive si è già avuta nel passato. In proposito si sono proiettate nel corso del Convegno alcune pellicole. Si è potuto così osservare che i lavori solidamente impostati da storici hanno dato risultati soddisfacenti: come nel caso di « *Notte e nebbia* » dove il Comité francese di storia della seconda guerra mondiale ed Henri Michel da un lato e il regista Alain Resnais dall'altro hanno realizzato un documentario per molti versi esemplare, e come nel caso delle trasmissioni televisive olandesi sui Paesi Bassi in guerra, curate e dirette personalmente da Louis De Jong, storico e direttore dell'istituto olandese per la documentazione di guerra. Viceversa sono apparse meno soddisfacenti altre trasmissioni, come quelle della televisione belga, dove era sensibile la mancanza di un sicuro metodo storico. Interessante l'esperimento, ancora in una prima fase, iniziato dall'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza, con una serie di inchieste e interviste in Piemonte realizzate in collaborazione con storici e ricercatori e condotte assolutamente al di fuori di qualsiasi struttura produttiva tradizionale e quindi libere da condizionamenti di ordine commerciale ed organizzativo che non siano la eseguità dei mezzi finanziari. Il Convegno, nel complesso (un ampio panorama illustrativo e critico ha proposto E. G. Laura parlando dei rapporti passati tra cinema e Resistenza), è stato senza dubbio importante in questo lavoro di presa di coscienza, da parte degli storici, dell'importanza del documento filmato. E' stato un momento di presa di contatto e di scambio di informazioni; e anche riprova di un'esigenza che si pone nei vari paesi con uguale urgenza anche se in contesti diversi. Un primo seme è stato gettato: ma si tratta di una creatura ancora estremamente fragile. E' necessario quindi la collaborazione di tutti gli interessati, in Italia e all'estero, perché il lavoro futuro possa svilupparsi nel modo più proficuo.
Un primo passo importante potrà essere, per esempio, un censimento degli organismi che conservano materiale cine-foto-fonografico nel mondo. Un altro il far conoscere il lavoro già fatto negli anni scorsi nelle università inglesi, lavoro che apre importanti prospettive e suggerisce piani di ricerca e attività. Così come potrà essere importante nel prossimo anno accademico la realizzazione di tutta una serie di proiezioni di documenti filmati in accompagnamento a un corso, che terrà Nicola Tranfaglia alla Università di Torino, sul regime fascista. Un esperimento che potrebbe e dovrebbe svilupparsi organicamente in tutte le università italiane.

Paolo Gobetti

I documentari cinematografici come fonte per la storia contemporanea

relazione di Nicola Tranfaglia, professore di storia contemporanea alla facoltà di lettere e filosofia dell'università di Torino; autore di un volume su Carlo Rosselli; direttore della rivista « Nuova Sinistra ».

L'esistenza di numerose pellicole su momenti e avvenimenti della storia contemporanea di non scarsa importanza — fascismo e antifascismo europeo tra le due guerre, lotta partigiana e movimenti nazionali di liberazione durante e dopo la II guerra mondiale — pone agli studiosi di storia il problema pregiudiziale sulla possibilità o no di utilizzare tale materiale come fonte (accanto alle altre già accettate è collaudate quali, a seconda dei tagli e delle impostazioni scelte, le statistiche ufficiali e no, i giornali e la memorialistica, gli epistolari e così via) per la ricostruzione dell'età contemporanea. E pone in secondo luogo altri problemi: 1) anzitutto — qualora la fonte sia da considerarsi valida — di quali tecniche e strumenti ausiliari lo storico debba servirsi per accertarne i limiti dell'utilizzazione, il grado d'importanza e per distinguere nell'ambito dello stesso genere di fonti quelle più attendibili e quelle che attendibili non sono; 2) quali suggerimenti e indicazioni lo storico possa dare agli operatori, a chi in genere predispone volontariamente una simile documentazione perché quest'ultima risulti appunto valida e ben utilizzabile.

2. Cerchiamo di rispondere brevemente al primo quesito. Personalmente non ho dubbi che i documentari cinematografici possano essere ritenuti fonte utilizzabile per la ricerca scientifica in campo storiografico. La principale obiezione, infatti, che si muove a tale utilizzazione è tutt'altro che persuasiva. Si afferma, cioè, che rispetto alle fonti generalmente usate per la ricostruzione dell'età contemporanea, il materiale cinematografico offra minori garanzie di attendibilità in quanto le tecniche della ripresa e del montaggio della pellicola sono così importanti ai fini del risultato che l'immagine della realtà offerta anche dai documentari più fedeli e diligenti è sempre lontana dalla realtà medesima. E questo senza contare gli obbiettivi per cui i documentari vennero e vengono girati: che sono obbiettivi il più delle volte di propaganda politica e di tentativo d'arte cinematografica, e non d'informazione e riproduzione della realtà.

Ora di per se stessi simili argomenti non mancano di un loro fondamento. Sono innegabili sia la particolarità delle tecniche di ripresa e montaggio usate dagli operatori cinematografici, sia i fini per cui i documentari vennero e vengono per lo più girati e costruiti. Ma la fondatezza dei due rilievi non può assolutamente portare ad escludere tale fonte dal novero di quelle normalmente usate, ma semmai a mettere in atto nella sua utilizzazione una serie di cautele e di criteri che su larga parte valgono per tutte le altre fonti, e per alcune in maniera particolare e del tutto simile. Il che impone — e giungiamo al secondo problema prospettato — l'acquisizione da parte dello storico o meglio la conoscenza diretta delle tecniche legate al mezzo cinematografico.

E' un discorso, del resto, che si fa più concreto e convincente se guardiamo proprio a una fonte per cui si pongono problemi analoghi e che pure è tra quelle principali usate dagli studiosi di storia contemporanea: i giornali, e in particolare la grande stampa quotidiana. Anche in questo caso ci troviamo di fronte a una fonte « sospetta », da utilizzare con molta cautela: sia perché le tecniche di scelta e di montaggio delle informazioni sono sempre state tutt'altro che intuibili e analizzabili a prima vista, e negli ultimi cinquant'anni sono diventate assai più complicate e raffinate, sia perché gli obiettivi che sono dietro all'esistenza e allo sviluppo di un giornale (anche in Italia lo hanno ampiamente dimostrato studi recenti come quelli del Castronovo) non possono definirsi di ordine molto differente rispetto a quelli indicati per i documentari cinematografici; sia infine perché, anche per quanto riguarda la stampa, l'ausilio e l'intervento di scienze come la sociologia e la psicologia si rivelano ogni giorno di più indispensabili per utilizzare in maniera critica e soddisfacente una fonte di così grande importanza.

3. Se si accetta un simile confronto nelle sue linee fondamentali — e a me pare difficile rifiutarlo almeno nel suo anello centrale, proprio per le affinità strutturali tra i vari mezzi di comunicazione come giornali e cinema, entrambi ineludibili in tale categoria — non si può negare l'utilità e l'interesse dei documentari cinematografici come fonte per storici. Ed è necessario allora porsi il problema di come ci si può impadronire degli strumenti conoscitivi necessari per l'analisi critica della fonte. Ora, a parte il problema più specificamente tecnico di un'istruzione « cinematografica » per lo studioso di storia e sui criteri per costruirla — su cui varrebbe la pena sentire l'opinione ben più rilevante dei documentaristi e degli uomini di cinema — lo studioso di storia può da parte sua porre alcune esigenze che attengano meglio al suo ruolo e al tipo di interesse che ha per il cinema

in questo ambito. Perché a noi sia possibile analizzare la fonte-cinema, si pongono come per tutti gli altri mezzi di comunicazione, a cominciare dai giornali, alcuni quesiti preliminari che qui mi limiterò ad elencare:
a — Conoscenza del rapporto tra la produzione e la regia del documentario, e insomma dei termini riguardanti il finanziamento del prodotto.
b — Obbiettivi che produttore e regista si sono posti realizzando la pellicola; personalità e orientamento politico-ideologico degli stessi. Come, naturalmente, dell'operatore e dei tecnici impegnati nell'impresa.
c — Circostanze esatte di luogo e di tempo in cui il documentario viene girato e rapporto tra tali circostanze e momento in cui l'avvenimento ricostruito si svolge.
d — Accessibilità della pellicola originale e delle modifiche intervenute attraverso tagli, montaggi, ecc. prima di giungere al prodotto finito e proiettato.
4. Su queste basi è possibile, a mio avviso, sia formarsi un criterio di giudizio dell'attendibilità o meno dell'uno o dell'altro documentario sia fornire alcune indicazioni ai documentaristi per una più fruttuosa collaborazione.
Riferendomi in particolare ai documentari che ho avuto occasione di vedere in preparazione ai lavori del convegno, mi sento ad esempio di fare una netta distinzione fra tre tipi di pellicole:
a) quelle ufficiali girate da operatori del regime fascista in occasione della visita di Mussolini alla Fiat di Torino (1932), della proclamazione dell'impero (1936), del discorso al Teatro Lirico di Milano nell'ottobre 1944;
b) quelle girate con ambizioni artistiche ma anche scrupolo documentario da uomini di cinema, come il film sulla guerra civile spagnola di Ivens;
c) le vere e proprie ricostruzioni di avvenimenti storici fatte a distanza da registi professionali utilizzando in parte talora rilevante spezzoni di documentari girati contemporaneamente agli eventi: ed è il caso, per far gli esempi a me direttamente noti, di Giorni di gloria *e di* Aldo dice 26x1.
Vediamo di analizzare caratteristiche e differenze tra i tre tipi di pellicole:
a) nel primo caso, finanziamento, obbiettivi, personalità degli autori sono chiari: si tratta di materiale di propaganda politica e di informazione ai fini della manipolazione delle masse da parte di un regime dittatoriale che ha bisogno di miti e di mistificazione. Questo induce, ovviamente, di fronte ai documentari, a tener presente le indubitabili omissioni *che ci sono state nella riproduzione della realtà, la scelta sicuramente molto parziale delle inquadrature, dei personaggi, dei momenti da riprodurre. E si potrebbe qui scendere ad esempi particolari. Ma, accanto a simili e altre considerazioni, la fonte si rivela di particolare interesse per altri aspetti: sia perché ci serve a far capire l'immagine che Mussolini e il regime volevano si desse di sé medesimi, sia perché fornisce alcuni elementi di obbiettiva valutazione sull'atteggiamento, sia pure esteriore, delle masse durante il periodo fascista.*

E qui bisogna dire che c'è indubbiamente una differenza da valutare tra i documentari girati con il fascismo trionfante e quello, ad esempio, del Lirico, con il fascismo in agonia. Differenze preziose proprio per utilizzare in maniera diversa, ma non per questo meno utile, quell'ultimo documentario da me citato.

b) Il discorso cambia e di molto per il secondo tipo di pellicole. Qui, una volta accertati quegli elementi conoscitivi di cui si diceva all'inizio su produzione, regia, ecc. si può notare dal nostro punto di vista che l'interesse sul piano più specificamente storiografico è minore, o meglio si sposta all'utilizzazione della fonte per la ricostruzione dell'atmosfera e dell'atmosfera politico-culturale più che degli avvenimenti in parte ricostruiti, in parte direttamente ripresi.
c) E discorso analogo vale, mi sembra, per l'ultimo tipo preso in considerazione dove il materiale particolarmente composito e — nel primo caso — la personalità originale di alcuni uomini di cinema fa sì che l'uso della fonte sia da perseguirsi con estrema cautela, dopo una serie di indagini particolari (vedi il caso di Aldo dice 26x1) *e comunque in maniera meno diretta ed efficace dei documentari inclusi nel I° gruppo. Non vorremmo con questo dar neppure di lontano l'impressione di ritenere più valide e attendibili le fonti documentarie legate al potere: tutt'altro. Il discorso è limitato ai documentari visti in questa occasione da chi scrive. I criteri generali a cui attenersi nell'uso della fonte cinematografica sono stati qui sommariamente indicati senza far riferimento a casi specifici e limitati, come quelli presi alla fine in considerazione.*

intervento di Giuseppe Risso, regista e produttore indipendente; ha realizzato un mediometraggio documentario per il Comune di Torino e uno sulla pittura e gli alienati al manicomio di Collegno; sta preparando un'inchiesta filmata sui meridionali a Torino.

Quando Paolo Gobetti mi propose la realizzazione di un documentario di testimonianze sulla battaglia di Megolo, stavo vivendo l'esperienza di un film all'interno dell'ospedale psichiatrico di Collegno e ultimando una serie di documentari realizzati con e per i bambini. Mi occupavo di cinema da poco tempo e cercavo di riscoprirlo da capo, nelle varie fasi artigianali della realizzazione, facendo di volta in volta lo operatore, l'elettricista, il fonico, il montatore eccetera. A tutto questo si sommava la necessità di stabilire un rapporto tra soggetto e spettatore (quale soggetto cioè e quale spettatore), ma soprattutto un rapporto tra le persone che sono al di qua e al di là della cinepresa. Era questa in fin dei conti la componente del lavoro che mi interessava di più. La proposta di Gobetti si inseriva benissimo in questo discorsio. Sulla battaglia di Megolo alcuni protagonisti avevano scritto dei libri, la figura del capitano Beltrami era stata inserita tra i simboli della guerra partigiana, ma al di sopra o al di sotto di tutto questo c'erano da chiarire molte cose. Le formazioni di Beltrami, tra le prime a costituirsi dopo l'8 settembre, erano da collocare in un discorso più ampio: come si erano formate, cosa era successo dopo la morte del capitano. Si trattava quindi di cercare pazientemente i sopravvissuti, portarli sui luoghi delle azioni, riviverne i ricordi, senza una precisa programmazione delle interviste. La cinepresa doveva registrare questi momenti e agire come strumento provocatorio. Per me inoltre significava un primo concreto allacciamento ai ricordi di un aprile polveroso vissuto in una borgata operaia di Torino. Ragazzo di tredici anni, bombardato da cinque, sapevo di queste bande di montagna, conoscevo le uscite serali di mio padre, lo sentivo rientrare tardi e ripartire presto per andare in fabbrica, ma in sostanza i partigiani li vidi solo alla caccia del cecchino sui tetti di una città in festa. In seguito, sui libri, trovai le motivazioni e le cronache di questi fatti, ma mai un frammento al quale potessi attaccarmi per collegarlo a quei momenti. Disponevamo di una cinepresa Beaulieu 16 millimetri e di un registratore Uher. La prima intervista fu fatta a Vermicelli, che conserva tutta la solidità del combattente. Raggiungemmo i luoghi della battaglia in una giornata tersa e ventosa, simile a quella dello scontro. Vermicelli saliva svelto il pendio, scrutava i sentieri, le rocce e gli alberi, senza parlare e un po' teso, con la testa raccolta tra le spalle. Arrivammo alle grange del comando e Vermicelli ci fece notare che la vegetazione era cambiata, ma Paolo lo bloccò subito e battemmo il primo ciac. Il racconto di Vermicelli era estremamente lucido e freddo. La zona, sulla quale ritornava dopo ventisei anni, si popolò di partigiani e tedeschi. L'allucinante battaglia ebbe inizio, morirono i compagni, le armi si incepparono e i superstiti cercarono scampo al di là del monte inseguiti da tedeschi precisi e scrupolosi. Dall'intervista la storia della battaglia prese una dimensione più vera, gli episodi tradirono la scarsa preparazione alla guerriglia dei primi gruppi partigiani, ancorati come erano ad una tattica di posizione che costò la morte del comandante Beltrami e di dodici uomini. L'analisi di Vermicelli non concedeva spazio ai sentimenti e per questo, ogni suo gesto, ogni sua parola mi sembravano più credibili. Tornammo in paese. Megolo è un piccolo borgo lungo una strada statale. Dopo la guerra, come tutti i paesi della zona, ha subito una profonda trasformazione. Nei dintorni non c'è un metro di terra coltivata. Chi lavora, lavora alla Rumianca o nelle piccole officine dei dintorni. E' un parcheggio notturno, pulito e ordinato, per gli operai. Nel paese non si trovano infatti che donne e bambini. Massara era stato sorpreso in paese nel rastrellamento che precedette la battaglia. Cercava la casa che lo ospitò e fu riconosciuto. Timidamente alcune donne si informarono e ritrovarono in lui il ragazzo arrestato dai tedeschi e creduto morto fucilato. Questa partecipazione delle donne diede un senso nuovo al film e il film a sua volta, prima ancora di essere proiettato entrava a far parte di quella gente, da troppi anni murata nel ruolo di spettatori di una realtà che non potranno mai toccare. Rientrando a Torino con Gobetti cercammo di capire il significato del lavoro di quel giorno e che cosa si potesse ancora fare. Intuimmo che il modo di lavorare era quello giusto, che la prima intervista è quella buona. I discorsi di Massara e Vermicelli ci davano una traccia precisa per proseguire il discorso sul prima e sul dopo la battaglia di Megolo. Al limite, ci dicemmo, avremmo dovuto intervistare anche il comandante del reparto tedesco, che sembra viva ancora in qualche parte della Germania, sulla sfida che era stata lanciata e sullo svolgimento della battaglia, nel corso della quale i tedeschi perdettero, a loro volta, molti uomini. Questo confronto di testimonianze ci parve essenziale per una indagine corretta.

Poi, il materiale raccolto, ci dicemmo, lo proiettiamo a Megolo con la presenza della gente del luogo e di tutti gli intervistati e stiamo a vedere cosa succede e registriamo nuovi commenti e testimonianze. Datiamo così questo lavoro oggi, alla luce di tante trasformazioni e nuove componenti sociali.

Un discorso parallelo riguardava invece la tecnica delle riprese specialmente se si dovesse, in seguito, arricchire in molte direzioni questa raccolta di documenti filmati, o spostare l'asse del lavoro su un piano di avvenimenti immediati. Noi due soli non potevamo bastare, molti momenti interessanti ci sfuggivano, anche se riuscivamo a coordinare bene i nostri movimenti. Dovevamo trovare nuovi collaboratori, interessati al nostro lavoro e in grado di usare tutti gli strumenti. Paolo e Carla Gobetti affrontarono il problema organizzando un corso di tecnica cinematografica. La cosa funzionò, al corso parteciparono una quarantina di ragazzi, tra i quali sei o sette con le idee chiare. Il corso è durato quattro mesi e alla fine cercammo un argomento per la verifica dei risultati. Approfittammo di una manifestazione commemorativa del comune di Barge, manifestazione che richiamava sul posto gli ex partigiani della brigata garibaldina, compreso il comandante Barbato, esponenti del CLN come il senatore Antonicelli e altri ancora, che vissero la guerra partigiana dai posti di comando o dietro un'arma, o tutt'e due le cose contemporaneamente. La nostra troupe questa volta era composta da una dozzina di persone, due cineprese 16 millimetri e due registratori che lavoravano in sincro. In più disponevamo di qualche cinepresa otto millimetri. Ci dividemmo compiti e programmi di lavoro e tentammo un esperimento: il confronto diretto tra i vari testimoni. E' una tecnica da non trascurare perché costituisce uno stimolo per gli intervistati, che con il passare degli anni, hanno dimenticato particolari, rimosso episodi difficili, o hanno adattato la realtà della loro vita partigiana agli schemi retorici che certe pubblicazioni e certi film del dopoguerra ci hanno proposto. La discussione spontanea, il bisticcio tra i protagonisti divennero così la fonte più genuina di informazioni. Barge a differenza di Megolo, ci offrì molto materiale. L'ostetrica del paese, ad esempio, una delle poche persone in possesso del lasciapassare tedesco, ebbe modo di svolgere un lavoro che rievocò nel corso di un'intervista. Per tutta la durata della guerra di liberazione Barge ebbe ruolo attivo e finì con il diventare una parte della struttura stessa dell'organizzazione partigiana. La storia di quegli anni, vista da questa angolazione, potrebbe essere un tema per una nuova indagine cinematografica. Dopo l'inchiesta su Barge i gruppi di lavoro si definirono rapidamente e riprendemmo il discorso sulla battaglia di Megolo. Siamo tornati recentemente sui luoghi legati alle imprese del capitano Beltrami. Abbiamo radunato i primi uomini che reclutò, uomini di Omegna che conosceva perché la sua famiglia è tra le più importanti della zona. Questi sbandati si fidarono di Beltrami che praticamente li ospitò in una sua villetta in montagna, divise con loro le incertezze di quei giorni, cercò di organizzare una sua resistenza. Convocammo i partigiani che già allora erano in contatto con organizzazioni politiche e che cercarono di convincere Beltrami della profonda trasformazione che la guerra partigiana doveva rappresentare per gli uomini stessi che la combattevano. Sfumature complesse e delicate che sfuggono alle cronache ma che costituiscono forse la trama più robusta delle vicende di quegli anni. Abbiamo intervistato anche la vedova Beltrami che condivise buona parte della guerra partigiana del marito. La sua toccante testimonianza ci ha rivelato gli aspetti umani, le debolezze, le delusioni che molto spesso hanno influito su alcune decisioni che, dalla prospettiva di tutti questi anni, ci possono apparire incomprensibili. I filmati che abbiamo realizzato costituiscono in sostanza una misura sulla quale ci proponiamo di lavorare ancora, dei tentativi di un lavoro collettivo attraverso il quale noi stessi e coloro che vi partecipano, possiamo e possono trovare una verifica.

Sulle immagini mute e sonore, a proposito di un montaggio di documenti filmati sulla Resistenza europea

Tra le varie iniziative realizzate per il Convegno di Este una, che non mi pare debba passare sotto silenzio, mi offre lo spunto per una serie di riflessioni e considerazioni che forse vanno al di là dei temi del Convegno ma che mi pare utile comunicare ad altri: si tratta di un programma « didattico » sulla Resistenza europea, montato proprio allo scopo di realizzare una lezione per immagini dedicata ai ragazzi delle scuole medie superiori. A Este, due volte, circa settecento ragazzi, hanno potuto seguire questo programma; mi è parso con interesse. Ed è stata certo un'esperienza molto interessante per tutti quelli che l'avevano curato; e cioè una équipe dell'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza.
L'idea di preparare una lezione sui partigiani europei con i documenti filmati mi era venuta più volte vedendo e proiettando i « classici » del genere come Giorni di gloria, Aldo dice 26x1, *ecc. L'amico Rondolino ricorda che già sei o sette anni fa gli avevo espresso il mio desiderio — dopo una proiezione appunto di questi film — di farli a pezzi per isolare le immagini autentiche e disporle per un discorso didattico informativo il più lontano possibile dalla retorica e dall'enfasi che invece, soprattutto a causa del commento, caratterizzano questi film.*
La scarsezza di materiale autentico nei due film citati ci ha poi rapidamente indotti a prendere in considerazione altre pellicole straniere, come i « documenti partigiani » sloveni e le immagini francesi del Vercors e della liberazione di Parigi.
Il lavoro è stato relativamente semplice in quanto, stabilita una struttura per la lezione, il materiale a nostra disposizione ha poi trovato rapidamente posto nelle varie sezioni previste. In considerazione del tipo di immagini disponibili e del tipo di discorso soprattutto informativo che permettevano le abbiamo organizzate in quattro sezioni.
1) Una battaglia partigiana. Per cercare di interessare immediatamente i ragazzi al programma ci è sembrato giusto incominciare con le immagini più drammatiche e appassionanti. Quindi le non molte scene girate durante la battaglia del Vercors, presso Grenoble, nell'estate '44, a cui presero parte oltre 20.000 tedeschi e nel corso della quale morirono, tra civili e partigiani, oltre 750 francesi.
2) Chi erano i partigiani. Dopo aver mostrato come avevano saputo combattere e resistere in una vera e propria battaglia i combattenti del maquis francese (in effetti una battaglia poco tipica anche se spettacolarmente valida della guerra partigiana) ci è parso necessario dare ai ragazzi qualche informazione sulla vita più quotidiana dei partigiani: in Italia, in Francia, in Jugoslavia. E non è senza significato che, cambiando il luogo, le immagini restino analoghe, assai simili, a volte addirittura difficili da distinguere. Quindi la vita quotidiana, l'addestramento, i lanci, le piccole azioni, gli spostamenti, le azioni di pattuglie.
3) La liberazione di Parigi. Pur essendo un caso a parte, l'insurrezione parigina è espressione e simbolo da un lato della liberazione di un popolo con le proprie mani dalla dominazione nazista; e dall'altro è la logica conseguenza e il trionfo della strategia partigiana che interviene appunto sulle montagne come nelle città ad attaccare e scacciare i tedeschi prima ancora dell'arrivo degli eserciti alleati, ai quali viene così spianata l'avanzata.
4) L'ultimo inverno e la vittoriosa insurrezione dello aprile '45 in Jugoslavia e nell'alta Italia, a Milano e a Torino. Constatare cioè come il modulo delle azioni e delle vittorie partigiane sia analogo in Francia, in Jugoslavia, in Italia; come attorno ai partigiani si sia stretto tutto il popolo, nelle campagne e nelle città, per schiacciare il nemico, quello interno e quello di fuori.

Si era già deciso, sin dal principio, che la lezione doveva fare a meno sin dal principio, che la lezione doveva fare a meno di un commento parlato. Pensammo a un sottofondo musicale, fatto di canti partigiani, per rompere il silenzio che pare così sgradito agli spettatori cinematografici. Un paio di prove però furono sufficienti a chiarirci senz'ombra di dubbio che quelle musiche, sotto quelle immagini, erano disastrose. In quel momento abbiamo riscoperto il valore, l'importanza delle immagini mute.
Le inquadrature dei partigiani, in combattimento, a riposo, o in marcia, avevano un loro preciso significato, dicevano da sé tutto quel che dovevano dire; un commento sonoro rendeva il tutto subito falso e inefficace. Ci siamo resi conto cioè che l'immagine o è sonora all'origine, quando viene ripresa, con voci e rumori, oppure non può essere violentata e tradita da un sonoro che non è e non

può essere il suo. Non si può, oggi, aggiungere il crepitare di una mitragliatrice o della fucileria sotto le immagini della battaglia del Vercors. Quando vediamo uomini che sparano non abbiamo bisogno di sentire anche il rumore per capire che cosa fanno. E anzi la mancanza del sonoro sarà una spinta a concentrare l'attenzione sulle immagini, a far lavorare gli occhi più di quanto non siano abituati normalmente, quando i loro messaggi vengono sempre in parte mediati al cervello dal contributo delle orecchie.

p.g.

Lascio da questo numero l'incarico di redattore capo di « Bianco e Nero » che fui invitato ad assumere esattamente tre anni fa dagli stessi odierni dirigenti del Centro Sperimentale di Cinematografia , allora commissari straordinari.
E' stato, questo, un periodo di trasformazioni e di esperienze: con innovazioni, riprese, ampliamenti di iniziative e di collaborazioni. Mesi vivi, in nome di qualcosa in cui si crede — la cultura, il cinema, la libertà —, mesi anche polemici, sempre in buonafede e sinceri, secondo un costume fondamentale. Anche se non c'è stato e non c'è il tempo — e non ci sono i mezzi — per tirare le somme di tutta questa laboriosa preparazione.
Nel momento in cui più che mai sono venuti al pettine, come a molti è noto, i nodi della crisi soprattutto economica che ha colpito il Centro Sperimentale, « Bianco e Nero » — che del Centro è emanazione — non ha potuto non risentire di tale crisi, anche se le difficoltà in cui la rivista si dibatte hanno anche altre cause, legate alla carenza di fondi in modo meno immediato ma non meno reale.
Piuttosto che rinunciare — anche se per scarsezza obiettiva di mezzi — ad alcuni criteri di rigore e di impegno (il che non pregiudica ovviamente il futuro della rivista la quale, con diversa struttura, potrà anzi meglio usufruire delle forze a sua disposizione) ho preferito dar termine alla mia collaborazione, certo che tutto quanto si è fatto, da accettare o da discutere che sia — con la stima e l'aiuto di una direzione che mi ha lasciato ogni libertà culturale e che qui desidero pubblicamente ringraziare —, non è inutile e in prospettiva non andrà perduto.

(Giacomo Gambetti)